ROMAIN ROLLAND

HUDEBNÍCI PŘÍTOMNOSTI

1930

AVENTINUM-PRAHA


AVENTINUM

HUDEBNÍCI PŘÍTOMNOSTI

BERLIOZ

Bude zníti paradoxně, řeknu-li, že žádný hudební skladatel není tak špatně znám jako Berlioz. Každý myslí, že ho zná. Hlučná sláva obklopuje jeho osobu i jeho dílo. Hudební Evropa slavila sté výročí jeho narozenin. Německo se pře s Francií o čest, že vytvořilo a utvrdilo jeho genia. Rusko, jehož vítězoslavné přivítání ho utěšilo ze lhostejnosti ba nepřátelství Paříže,[1] řeklo ústy Balakirevovými, že je „jediným francouzským hudebníkem". Jeho hlavní skladby jsou stále hrány na koncertech. Některé z nich mají vzácnou výsadu, že mluví zároveň k posluchačům vybraným i k lidu; leckterá z jeho stránek se stala velmi populární. Byla mu věnována spousta pojednání. On sám sebe vylíčil a vyložil v četných spisech. Ba i jeho tvář je populární. Když jste ji jednou viděli, nezapomenete na ni. I ona

1 „A ty, Rusko, které jsi mě zachránilo..." Berlioz, *Mémoires*, II, 353. (V této knize je citováno velké vydání in 18, Calmann Lévy, 1897.)

je, jako jeho hudba, tak nápadná a tak zvláštní, že stačí jediný pohled, abyste pronikli její smysl; není zámlk, není tajemných spodin, není oblak v té duši a v tom díle. Máme-li chápati, nepotřebujeme zvláštního zasvěcení, jako u Wagnera. Jsme hned napoprvé jejich přáteli nebo nepřáteli; a první dojem zůstane dojmem konečným.

A to právě je chybou, že si ho troufáme poznávati tak lacino. Temnost škodí méně velkému umělci nežli patrná jasnost. Lepší je pro něho, zahaluje-li se závojem; neboť jestliže proto zůstane dlouho nepochopen, alespoň, kdo ho chce chápati, si dá práci, aby hledal tajemství jeho myšlenky. Není dosti známo, že stejná hloubka a stejná složitost může býti v díle určitě kresleném, mocně tvárném — ano dokonce i leckdy ve světlém geniu velkého renaissančního Itala, jako v soumračném pološeru severním a v ohromné a kalné duši muže, jako byl Rembrandt.

Toť tedy první nedorozumění. Ale jsou i jiná, která nám brání chápati Berlioze. Máme-li k němu dojíti, musíme proraziti zeď předsudků, konvenčních názorů, pedantství a myšlenkového snobismu. Vlastně musíme se sebe setřásti vše, co je dnes běžným míněním, chceme-li zbaviti to dílo prachu, který naň nakupilo půl století.

Především je třeba učiniti konec wagnerovskému nedorozumění, které záleží v tom, buď že se Berlioz staví proti Wagnerovi, aby byl obětován germánskému Odinovi, buď že se oba násilně sbližují; jedni totiž zavrhují Berlioze ve jménu Wagnerových teorií, druzí, nemohouce se odhodlati, aby ho obětovali, hledí z něho učiniti předchůdce Wagnerova, jeho staršího bratra, jehož úlohou bylo, aby razil cestu, aby dílo předem zběžně na-

črtl, aby připravil velikost genia úplnějšího, než byl jeho. — Nic není falešnějšího, a Berlioze nepochopíme nikdy, nezbavíme-li se nejprve hypnosy bayreuthské. Nechť se čemukoli mohl Wagner naučiti z děl Berliozových, nemají oba nic společného, jejich genius i jejich umění jsou v naprosté protivě; každý oral svou brázdu na jiném poli.

Neméně nebezpečné je nedorozumění klasické. Míním tím onu pověru minulostní, onu pedantskou snahu uzavříti umění do úzkých mezí, která řádí mezi kritiky. Kdo by neznal tento druh rozhodčích! Řeknou vám s naprostou jistotou, až kam může hudba jíti a kde se musí zastaviti, co může a co nemůže vyjadřovati. Nejčastěji nejsou ani hudebníky; co na tom! Což se neopírají o příklad minulosti? Ta minulost je hrstka děl, která jakž takž znají. — Zatím hudba, neustále pokračující, co chvíle káře ze lži jejich teorie a prolamuje jejich křehké ohrady. Oni toho však nevidí nebo nechtějí viděti, popírají pohyb, protože sami se nehýbají. Neuznali ovšem nikdy dramatické a popisné Berliozovy symfonie. Jak by mohli chápati nejsmělejší hudební vývoj 19. století? Sejdu se s nimi později, až se budu zabývati *Romeem a Julií*. Ti hrozní pedanti, horliví obhájci umění, kterému rozumějí jen, když je mrtvé, jsou nejhoršími nepřáteli svobodného genia; dav nevědomců není tak zlý. Neboť v zemi, jako je Francie, kde je hudební vzdělání skrovné, nahání velký strach silná tradice, jíž se rozumí jen napolo; kdo je tak smělý, že se od ní odchýlí, je zatracen bez soudu. I pochybuji, že by se byl u nás Berlioz vzpamatoval po ortelu klasiků, kdyby nebyl nalezl spojence v klasické zemi hudby, totiž v Německu, „delfském orakulu", jak je sám nazýval,

„Germania, alma parens“.[1] Část mladé německé školy se hlásí k Berliozovi. Dramatická symfonie, již vytvořil, kvete za Rýnem, byvši poněmčena Lisztem. Nejslavnější nynější německý skladatel Richard Strauss podléhá jeho vlivu. A Felix Weingartner, který vydává veškerá díla Berliozova s Ch. Malherbem, se odvážil napsati: „I s Wagnerem a Lisztem bychom nebyli tam, kde jsme, kdyby nebyl žil Berlioz." — Tato nečekaná posila, přicházející ze země tradic, zmátla stoupence klasické tradice a srazila řady Berliozových přátel.

Tu však je nové nebezpečí. Třebas je přirozené, že Německo, hudebnější než Francie, si dříve než Francie uvědomilo velikost a hudební původnost Berliozovu, lze pochybovati, zda dovede dokonale procítiti duši tak francouzskou. Němci jsou snad nejcitlivější k tomu, co je v Berliozovi nejvíce vnějšího, k jeho čistě formální původnosti. Je jim milejší *Requiem* nežli *Romeo*. Strauss se zamiluje do díla skoro bezvýznamného, jako je *Ouvertura ke králi Learovi*, a Weingartner přičte *Fantastické symfonii* (Symphonie phantastique) a *Haroldovi* přemrštěný význam v celku Berliozovy tvorby. — Wagner řekl nad hrobem Weberovým: „Anglie tě uznává, Francie se ti obdivuje, ale jenom Německo tě může *milovati;* jsi jeho, jsi krásným dnem jeho života, jsi horkou kapkou jeho krve, částečkou jeho práce . . . ."[2] Obrátím jeho slova na Berlioze. Němci je stejně nesnadné milovati opravdu Berlioze, jako je nesnadné Francouzi, aby miloval dokonale Wagnera nebo Webera. Nesmíme tedy přijímati německé úsudky

1 *Mémoires*, II, 149.
2 Richard Wagner, *Rede an der letzten Ruhestätte Webers.*

o Berliozovi, aniž je přezkoumáme. Bylo by to nové nedorozumění, nesmíme dopustiti, aby se ujalo. Obdivovatelé i odpůrci Berliozovi nám stejně vadí, abychom ho chápali. Obejděme se tedy bez nich.

Je pak již konec našim svízelům? Ještě ne. Nejhorší je, že sám Berlioz nás dovede šáliti jako nikdo druhý a že nikdo nesvedl více na scestí mínění o něm než právě on sám. Je známo, co toho napsal o hudbě a o svém životě. Je známo, kolik duchaplnosti vyplýtval ve svých břitkých kritikách anebo ve svých roztomilých *Mémoirech.*[1] Zdálo by se, že tak obratný, tak skvělý, tak vtipný a ohnivý spisovatel, navyklý již svým řemeslem kritika vyjadřovati všechny odstíny svých citů, musí nás poučiti přesněji o svých uměleckých názorech nežli snad Beethoven nebo i Mozart; ale není tomu tak. Tak jako přílišný jas brání nám někdy viděti, tak často přílišná duchaplnost nám brání rozuměti. Berlioz vyplýtvává svůj vtip v drobnostech. Třpytí se na tisícerých lesklých ploškách, nikde však se nesoustředí ve světelné ohnisko, které by nám umožnilo hleděti na dno jeho ducha. Ani on sám se o to nepokouší. Nikdy se nedovedl postaviti

1 Literární dílo Berliozovo je velice nestejné. Nebylo by nesnadné, nalézti v něm stránky přímo směšné romantickým nadsazováním anebo nevkusností. Měl však přirozený dar slohu, a zvláště ve spisech v druhé polovici jeho života je hojnost stránek živých, duchaplných a jímavých; některé jsou i opravdu krásné. Často bývá na příklad uváděno „procesí" *(Mémoires,* I, 245). Některé jeho básnické texty, zejména v *Dětství Ježíšově* a v *Trojanech,* mají krásný jazyk i rytmus. Celé jeho *Mémoires* jsou jednou z nejkrásnějších knih, jež napsali umělci. Wagner byl větší básník, ale v prose nad něho Berlioz nekonečně vyniká. — Viz studii Paul Morillot, *Berlioz écrivain,* 1903, Grenoble.

nad svůj život a nad své dílo. Nikdy toho ani nezkusil. Byl přímo vtělením romantického ducha: rozpoutaná síla, neuvědomující si, kterou cestou jde. Nebudu tak drzý, abych řekl, že ten tak rozumný genius sám sobě nerozumí; ale stále sobě jistě nerozumí. Nechává se unášeti náhodou[1] jako ti staří piráti skandinavští, kteří si lehli na dno člunu a hleděli na nebe; sní, vzdychá, směje se, oddává se vášnivým halucinacím. Jeho citový život je stejně nejistý jako jeho život umělecký. Jeho dílo hudební, stejně jako jeho dílo kritické, jeví odpory, rozpaky a zvraty. Klame se ve svých citech, klame se ve svých myšlenkách. Je v duši lyrikem a namáhá se psáti opery; jeho obdiv kolísá mezi Gluckem a Meyerbeerem. Má genia lidového a opovrhuje lidem. Je nejsmělejším hudebním revolucionářem, a dá si odníti vedení hudebního hnutí kýmkoli. Ba co více, zapírá to hnutí, obrací se zády k budoucnosti, vrhá se do minulosti. Proč? Nejčastěji sám neví. Vášeň, zloba, vrtoch, uražená ješitnost mají u něho větší účinek nežli hluboké důvody. Není v něm jednoty. Postavte vedle Berlioze Wagnera, jímž zmítají hrozné vášně, který však je vždycky pánem sebe, zachovává svůj mohutný rozum v bouřích srdce i světa, v trýzni lásky i v politických revolucích, využívaje pro své umění všech zkušeností, ba i poblouzení svého života, který nejdříve píše teorii svého díla, nežli to dílo provádí, a dává se do něho teprve, když je jist svými kroky, když vidí jasně před sebe. Považte, zač sláva Wagnerova děkovala velitelské moci toho rozumu, vyjadřujícího svou vůli v teoretických spisech. Těmi spisy

1 „Náhoda, ten neznámý bůh, který hraje tak velkou úlohu v mém životě..." (*Mémoires*, II, 161.)

byl oslněn král bavorský dříve, nežli znal Wagnerovu hudbu. I pro mnoho jiných byly klíčem k této hudbě. Pamatuji se, jak sám jsem podléhal vládě Wagnerovy myšlenky, když mi Wagnerovo umění bylo ještě napolo temné. A stalo-li se, že jsem dobře nerozuměl některému dílu, nebyla tím moje důvěra otřesena. Byl jsem jist, že genius, jehož suverénní myšlenka mě přesvědčila, se nemůže mýliti, a že, uniká-li mi jeho hudba, pak je vina u mne. Wagner byl opravdu svým nejlepším přítelem, svým nejspolehlivějším borcem, průvodčím, který vás vede za ruku hustým lesem jeho barbarského i velejemného díla.

Nuže, nejen že u Berlioze vám chybí taková podpora, ale Berlioz první vás zavede a zabloudí s vámi. Chcete-li proniknouti jeho genia, musíte se ho chopiti nejenom bez jeho pomoci, nýbrž skoro proti němu; neboť on sám sebe ustavičně zrazuje. — Příčinou toho, jak se pokusím ukázati, je, že byl jedním z nejmohutnějších geniů, jací se kdy vyskytli v hudbě, ale ve službách nejslabší povahy.

*

Všechno v něm klame, i jeho fysiognomie. Kdo ho nevidí podle podobizen a tradičního obrazu, který jsme si o něm udělali, jako snědého jihozemce s velmi černými vlasy, s planoucíma očima? — Zatím byl velmi plavovlasý a oči měl modré.[1] „Vpadlé a pronikavé oči," říká Joseph d'Ortigue, „které občas se zahalují závojem melancholie a

1 „Býval jsem plavý," píše Berlioz Bülowovi (*Correspondance inédite*, 1858). „Les dlouhých rusých vlasů," píše v *Mémoirech* (I, 165). „Ohnivě plavý," říká Reyer. — Pokud jde o barvu očí, řídím se svědectvím Mme Chapot, Berliozovy neteře.

nyvosti.[1] Hříva vlasů, „ohromný slunečník vlasů, vyčnívající jako pohyblivá stříška nad nos, podobný zobáku dravce."[2] Široké čelo, již ve třiceti letech rozbrázděné vráskami.[3] Ústa velká a jemná, rty stištěné, v koutcích svraštělé přímým záhybem. Brada vyčnívající. Hlas dosti hluboký.[4] „Způsob hovoru nestejný, náhlý, zlomený, unesený, někdy velmi sdílný, častěji zdrželivý a strohý."[5] Postavy byl prostřední, štíhlé, úměrné, sedě vypadal mnohem větší.[6] Byl hubený, hranatý, stále se pohyboval; ze svého dauphinéského původu si zachoval sklony alpinistické, rád chodil, stoupal do vrchu, potuloval se, kteréžto záliby mu zůstaly až do pětašedesáti let.[7] Měl železné zdraví, které si však podrýval strádáním a výstřednostmi, procházkami za deště, spaním venku i na sněhu.[8]

1 J. d'Ortigue, *Le Balcon de l'Opéra*, 1833.

2 E. Legouvé, *Soixante ans de souveniers.* — Legouvé tu popisuje Berlioze, jak ho viděl po prvé, roku 1833.

3 J. d'Ortigue, *ibid.*

4 „Nevalný baryton," říká Berlioz *(Mémoires*, I, 58); — roku 1830 na ulicích pařížských „zpívá bas". *(Mémoires*, I, 156). Když je po prvé v Německu, musí knížeti von Hechingen zpívati „cellový part" jedné ze svých skladeb *(Mémoires*, II, 32).

5 J. d'Ortigue, *ibid.*

6 Nejlepší podobiznou Berliozovou je, jak se zdá, fotografie, již pořídil roku 1863 Pierre Petit a poslal ji Mme Estelle Fornier; je na ní opřen o lokty, unavený, se skloněným čelem, hledě smutně k zemi. Potom fotografie, kterou dal otisknouti v čelo prvního vydání *Mémoirů*, na níž sedí s rukama v kapsách, trochu zakloněný vzad, s hlavou vzpřímenou, očima upřenýma a hrdýma, s výrazem energickým a přísným (1865).

7 Jde pěšky z Neapole do Říma, přímou čarou, přes hory a doly. Doběhne v jednom ze Subiaca do Tivoli a podobně.

8 Často si tím způsobil katar průdušek a ustavičné bolení v krku, nemluvě ani o střevní nervose, na niž také zemřel.

V tom horalském těle, silném, suchém a otužilém, byla duše žhavá a chabá, jejímž nejmocnějším, nejstálejším, nejmučivějším citem byla chorobná potřeba něhy: — „Neúprosná potřeba něhy, která mě zabíjí . . ."[1] Milovati, milovati, býti milován, všechno ostatní by za to dal. Ale jeho láska je mladická, neschopná viděti milovanou bytost, jaká vskutku je, neschopná viděti sama sebe. Nemá nic z rázného a jasně vidoucího citu muže životem poučeného, který vidí předmět své vášně bez přeludů, i s jeho nedostatky, třeba-li i s jeho nectnostmi, a který jej miluje pro samu jeho podstatu. On miluje lásku, miluje sny, citové fantomy; on sám je jedním z nich. Až do posledního dne zůstává „ubohým dvanáctiletým hochem, zlomeným láskou, která je nad jeho síly".[2] Všimněte si, jak ten muž, který žil tak volným životem, plným dobrodružství, vyjadřoval vždycky cudně svou vášeň. Jaká panická čistota v jeho nesmrtelných milostných stránkách, v duetech z *Trojanů* (Les Troyens) anebo v „jasné noci" z *Romea a Julie* (Roméo et Juliette)! Srovnejte tuto vergilskou něhu se smyslným běsněním Wagnerovým! — Znamená to, že nemiloval tolik jako on? Jeho život byl jen láskou a trýzní lásky, a rozbolněná věta z úvodu jeho *Fantastické symfonie,* v jejímž tématě Julien Tiersot v krásné nové knize[3] zjišťuje romanci, složenou Berliozem ve dvanácti letech, když miloval osmnáctiletou dívku „s velkýma očima a růžovými botkami", Estelle, *Stella*

1 Příteli Humbertu Ferrandovi, 3. března 1863. — „Hudba a láska jsou dvě křídla duše," říká v *Mémoires.*
2 *Mémoires,* I, 11.
3 Julien Tiersot, *Hector Berlioz et la société de son temps,* 1903, Hachette.

montis, Stella matutina, — tato věta, jedna z nejúchvatnějších, jaké kdy napsal, by mohla býti heslem toho života, zžíraného něhou a melancholií, odsouzeného k nenapravitelné samotě, k tomu „odervání srdce, strašlivé odloučenosti, prázdnému světu, tisícerým mukám, které kolují žilami se zledovělou krví, k nechuti žíti a k nemožnosti zemříti."[1] Sám popsal neobyčejně energicky a výstižně tu hroznou „chorobu *osamocenosti*", která ho po celý život stravovala.[2] Je odsouzen, aby trpěl, anebo, co je horší, aby působil utrpení.

1 *Mémoires*, I, 139.

2 „Nevím, jak bych dobře znázornil tu nevýslovnou chorobu..." (Následuje srovnání s jistým fysikálním pokusem.) „... kolem mé tetelící se hrudi zavládne prázdnota, a mně se zdá, že mé srdce, jsouc přissáváno neodolatelnou silou, se vypařuje a rozpětím se musí rozrušiti. Potom začne kůže celého mého těla boleti a páliti; rudnu od hlavy k patám. Chce se mi křičeti, volati na pomoc přátele i lidi cizí, aby mě potěšili, aby mne hlídali, mne bránili, nenechali mne zahubiti, aby zadrželi můj život, který prchá do čtyř úhlů světa. — Za těch krisí člověk nepomyslí na smrt. Ne, myšlenka na sebevraždu je docela nesnesitelná; člověk nechce zemříti, naprosto ne, chce žíti, chce žíti absolutně, chtěl by dokonce dáti svému životu tisíckráte více síly. Je to neuvěřitelná schopnost štěstí, která se do nejvyšší míry rozněcuje tím, že nenalézá uplatnění, jíž lze ukojiti pouze nesmírnými požitky, úměrnými nespočitatelnému nadbytku citlivosti, která ve vás hárá. Ten stav není světobolem, ale později jej přivozuje... Světobol je zmrznutí toho všeho, kus ledu. — I v klidném stavu cítím vždycky trochu *osamocenosti* za letních nedělí, poněvadž naše města jsou v ty dni nečinná, poněvadž každý odchází na venek; poněvadž lidé se *v dálce veselí*, poněvadž jsou *nepřítomni*. Adagia Beethovenových symfonií, některé scény z Gluckova *Alcesta* a z *Armidy*, jistá arie z jeho italské opery *Telemacco*, Elysejská pole z jeho *Orfea*, způsobují také prudké záchvaty té choroby. Ale ta mistrovská díla přinášejí zároveň s sebou protijed; vynucují slzy a člověku se uleví. Zato některá adagia Beethovenových sonat a Gluckova

Kdo nezná jeho milostnou vášeň k Henriettě Smithsonové? Žalostná to historie! — Zamiluje se do anglické herečky, která hraje Julii. Do ni, či do Julie? Sotva ji uviděl a je uděláno. Volá: „Ach, jsem ztracen!" Chce ji, ona ho odmítá. Žije v deliriu utrpení a vášně; bloudí jako šílený celé dni a noci po Paříži a okolních pláních, bez cíle, bez úlevy, bez oddechu — až ho spánek sklátí, ať je to kdekoli, „v noci na snopech pole u Villejuifu, ve dne na louce v okolí Sceaux, jindy ve sněhu na břehu zamrzlé Seiny, poblíž Neuilly; anebo na stolku kavárny Cardinal, kde spal pět hodin, k úděsu číšníků, kteří se báli, že je mrtev."[1] Donesou se mu však o Henriettě nesmyslné pomluvy; ani minutu neváhá, aby jim uvěřil. Ihned ji opovrhuje, veřejně ji hanobí ve své *Fantastické symfonii*, a toto dílo pomsty věnuje pianistce Camille Moke, do níž se v zápětí zamiloval. Henrietta se opět objeví; zestárla, je již téměř nemohoucí, zadlužená, její hvězda hasne. Okamžitě Berliozova vášeň vzplane znovu. Tentokráte mu Henrietta vychází vstříc; on upraví svou urážlivou *Symfonii* a věnuje jí ji jako dar lásky. Získá ji, ožení se s ní, se 14.000 franky dluhů. Lapil konečně svůj sen, Julii, Ofelii. Kdo je ona? Milá Angličanka, chladná, věrná, rozumná, která nijak nepochopila jeho vášně, která však, jakmile se stala jeho ženou, ho miluje počestně, žárlivě, a snaží se ho uzavříti do úzkého obzoru domácího života. Tu on ji přestane milovati. Zamiluje se do španělské he-

Ifigenie na Tauridě náleží úplně světobolu a způsobují jej; je v nich chladno, vzduch je tam temný, nebe šedé mračny, severák v nich tlumeně skučí..." (*Mémoires*, I, 246 a násl.).

1 *Mémoires*, I, 98.

rečky. (Stále jen herečky, zpěvačky, úlohy!) Opustí ubohou Ofelii a odejde s Marií Recio, Doňou Iňez z *Favoritky*, pážetem z *Hraběte Ory*, ženou rozvážnou, praktickou, suchou, nevalnou pěvkyní, která však náruživě ráda zpívá. Nesmlouvavý jinak Berlioz je nucen lichotiti ředitelům divadla, aby jí opatřil role, psáti lživé feuilletony, v nichž chválí její nadání, musí ji nechati zpívati falešně své vlastní melodie na koncertech, které řídí.[1] Bylo by to smutně směšné, kdyby slabá povaha ho nedoháněla k tragičnostem.

Tak ta, kterou miloval a která jeho stále miluje, zůstává sama, bez přátel, v té Paříži, kde je cizinkou; hasne zvolna, umírá tiše, ležíc bezvládně, nemohouc mluviti za agonie, která trvá osm let. On tím trpí; vždyť ji ještě má rád, je drásán soustrastí, — „soustrast, cit, který jsem vždy dovedl nejtíže snášeti".[2] Ale k čemu je ta zbytečná soustrast? Proto přece jenom nechá Henriettu trpěti samotnu a zemříti. Ba učiní ještě něco horšího. Dopustil, aby jeho milenka, zlá Recio, sehrála ubohé Smithsonové onu ukrutnou scénu, již líčí Legouvé.[3] A Recio mu o ní vypravuje, vychloubá se jí před ním. A Berlioz nic nenamítá. — „Co chcete? Mám ji rád!"

Měli bychom býti tvrdí k takovému člověku,

1 „Poslechněte," říká Legouvéovi, „není to opravdu ďábelské, totiž zároveň tragické a groteskní! Říkám, že bych zasloužil přijíti do pekla... Ale jsem tam již ostatně."

2 *Mémoires*, II, 335. — Viz srdcervoucí stránky, které píše o smrti Henrietty Smithsonové.

3 Jednou Henrietta, uchýlivší se na Montmartre, slyší zvoniti a jde otevřít. „Paní Berliozová, prosím? — To jsem já, prosím. — Ale to se mýlíte, já se ptám na paní Berliozovou. — To jsem já, prosím, říkám vám! — Ne, to nejste vy! Vy myslíte starou paní Berliozovou, tu

kdyby nás neodzbrojovalo jeho utrpení. — Nechme toho. Byl bych býval rád přešel mlčením tyto věci, ale nemám k tomu práva. Musím ukázati neuvěřitelnou slabost povahy toho muže. — Muže? Nikoli; ženy bez vůle, vydané na pospas nervům.[1]

*

Takové bytosti jsou určeny k neštěstí. Nechť jakékoli utrpení působí jiným, můžeme býti jisti, že sami trpí tisíckrát více. Mají osobitou vlastnost, přivabovati k sobě bolest, sbírati ji, píti ji

opuštěnou! Ale já myslím tu mladou, hezkou, milovanou! A to jsem já!" — A odejde, přirazivši dveře.

Legouvé řekne Berliozovi: „Kdo vám vyprávěl o tom hanebném činu? Zajisté ta, která se ho dopustila. Vychloubala se jím ještě, že ano? A vy jste ji nevyhodil?" Berlioz odpovídá zlomeným hlasem. „Jak bych mohl? Vždyť ji miluji." *(Soixante ans de souveniers.)*

1 Ženským rysem je také ta chtivost pomsty, „pomsty zbytečné, která však mi je tak nezbytná," jak říká příteli Hillerovi; *Fantastickou symfonii* napsal proti Henriettě Smithsonové, zlomyslnou fantasii *Euphonia* napíše proti Camille Mokové, jež se stala zatím paní Pleyelovou. Také bychom byli v pokušení zdůrazňovati, jak je mu nesnadné, nezkrašlovati nebo nepozměňovati pravdu ve všem, co vypravuje, kdyby to nebyl účinek jeho obrazotvornosti, myslivé i citové, mnohem spíše nežli vůle, kterou mám za velmi poctivou. Příběh s jeho přítelem Crispinem, mladým sedlákem z Tivoli, je příznačným příkladem. Berlioz píše v *Mémoirech* (I, 229): „Dal jsem mu dvě košile, kalhoty a též nádherné kopance do zadnice, když jednou byl ke mně neuctivý." A v poznámce dodává: „Je to lež, a pochází ze sklonu, který mají vždycky umělci, psáti totiž věty, kterým opravdu věří. Nikdy jsem Crispina nekopal." Ale ani ho nenapadne tu větu škrtnouti. Všechno jeho drobné chvástání nemá většího významu; nemají klamati jiné, jsou jen pro jeho zábavu. Nadělalo se příliš mnoho hluku s omyly v jeho *Mémoirech*. Ostatně Berlioz první upozorňuje v předmluvě, že „poví jen, co se mu bude líbiti", a že „nepíše žádné konfese". Kdo by mu to měl za zlé?

do dna, ani kapky z ní neztrácejí. Berlioze jí život napájel v hojnosti; byl k němu tak tvrdý, že by bylo nespravedlivé, přidávati k tomu ještě trochu pokryteckou přísnost dějepiscovu.

Mnoho se žehralo na jeho ustavičné nářky. Já sám jsem v tom kdysi nalézal nedostatek mužnosti, skoro cosi nedůstojného. Zdá se, že Berlioz měl mnohem méně vnějších příčin, aby byl nešťasten, nežli — neříkám Beethoven — ale i nežli Wagner a mnoho jiných, nežli skoro všichni velcí muži minulí, přítomní a budoucí. V pětatřiceti letech byl již slavný, a Paganini ho prohlašoval za dědice Beethovenova. Co chtěl více? Dav o něm sice pochyboval, nějaký Scudo a Adolphe Adam ho haněli, divadlo se mu jen ztěžka otvíralo; nevídáno!

Ale pečlivý rozbor událostí, jaký podnikl na příklad Julien Tiersot, ukazuje, jak tvrdý a dusivě všední byl ten život. Především hmotné starosti. V 36 letech má „Beethovenův dědic" pevného platu 1500 franků jako druhý knihovník konservatoře, asi stejně tolik za feuilletony v *Débats*, které ho rozčilují a pokořují, — ta robota byla jedním z křížů jeho života, neboť nesměl říkati pravdu.[1] Celkem 3000 franků, smutně vydělaných, z nichž živí dítě a ženu — „i dvě", jak říká Tiersot. — Pokusí se pořádati festival v opeře; výsledek 360 franků schodku. Uspořádá festival na výstavě roku 1844; přijme se 32.000 franků, on vydělá 800 franků. Dává *Faustovo zatracení;* nikdo nepřijde, má ohromnou škodu. Rusko ho zachrání; ale impresario, který ho dovede do Anglie, udělá úpadek. Straší ho nájem, který má platit, účty léka-

1 *Mémoires*, II, 158 a násl. Krutou bolest té kapitoly dovede procítiti každý umělec.

řovy. Koncem života se jeho peněžní poměry poněkud upraví; rok před smrtí řekne ta hrozná slova: „Jak trpím! Nyní bych chtěl, abych neumíral, mám být z čeho živ!"

Ale nejtragičtější je episoda se symfonií, kterou nechce psáti pro bídu. Divím se, že ta stránka, jež zakončuje *Mémoires*, není známější. Dotýkáme se tu dna lidské bolesti.

V době, kdy mu zdraví ženino působí nejvíce výdajů, má jedné noci nápad symfonie. Celý první díl již měl v hlavě: dvoučtvrťové allegro v *a* dur. Vstal a šel psáti, tu si však pomyslil:

„Začnu-li ten díl, napíši celou symfonii. Bude dlouhá; ztrávím o ní tři až čtyři měsíce, nebudu dělat nic jiného. Nebudu psát feuilletony, nevydělám tedy nic. Až bude hotova, neodolám pokušení, abych ji dal opsat (1000 až 1200 franků výloh) a potom provozovat. Uspořádám koncert, jehož příjem uhradí stěží polovici výdajů. Ztratím, co nemám; nebudu mít ani nejnutnější pro ubohou nemocnou, ani na své osobní výdaje; nebudu moci platiti stravné svého syna na lodi, na niž má co nevidět vstoupiti... Při tom pomyšlení mě zamrazilo, zahodil jsem pero a řekl jsem si: Zítra si už na symfonii nevzpomenu! Následující noci jsem slyšel jasně allegro; zdálo se mi, že je vidím napsané. Byl jsem celý nervově rozrušen, zpíval jsem si téma, jižjiž jsem vstával... ale úvahy jako včera mě opět zadržely; napjal jsem síly proti pokušení, chytal jsem se křečovitě naděje, že zapomenu. Konečně jsem usnul, a když jsem se probudil na druhý den, opravdu jakákoli vzpomínka byla navždy ta tam...[1]

1 *Mémoires*, II, 349 a násl.

Při té stránce se zachvějeme. Sebevražda není tak žalostná. Ani Beethoven ani Wagner neprošli takovou agonií. — Co by byl učinil Wagner za podobných okolností? Byl by asi psal — a byl by udělal dobře. — Ale ubohý Berlioz, který byl slabý, aby obětoval povinnost lásce, byl bohužel dosti rekovný, aby obětoval svého genia povinnosti.[1]

Vedle této hmotné bídy byl smutek z neporozumění. — Mluví se o jeho slávě! Co si o něm myslili lidé jemu rovní — alespoň ti, jimž se tak říkalo? Ví, že Mendelssohn, jehož si váží, jehož má rád a který se nazývá jeho „dobrým přítelem", jím opovrhuje a ho zapírá.[2]

1 Odpověděl předem na výčitku, již mu lze činiti, drásavou stránkou, která následuje po uvedeném vypravování: „Ten zbabělec! řekne nějaký mladý fanatik, měl se odvážiti! měl psáti! — Ach, mládenče, který mi spíláš zbabělců, ty jsi neměl před očima takové divadlo, jako já tehdy, jinak bys nebyl tak přísný. Ležela tam moje žena polomrtva, která mohla již jen stenati; tři ženy ji musily ošetřovati, lékař ji musil navštěvovati skoro den co den. A já jsem byl jist, že by můj hudební podnik měl výsledek žalostný... Ne, nebyl jsem zbabělý, jsem si vědom, že jsem byl pouze lidský; a myslím, že činím čest umění, dokazuji-li, že mi ponechalo dosti rozumu, abych rozeznával odvahu a dravost." *(Mémoires,* II, 350-1.)

2 V poznámce k místu v *Mémoirech,* kde Berlioz otiskuje Mendelssohnův dopis, ujišťující ho o „dobrém přátelství", píše tyto trpké řádky: „Právě jsem viděl ve vydaných Mendelssohnových listech, jaké bylo to jeho přátelství. Píše své matce, označuje mě dosti průhledně: „*** je hotová karikatura, nemající ani špetky nadání... Mám někdy chuť ho spolknout." *(Mémoires,* II, 48.) Berlioz neříká, že Mendelssohn dodává: „Tvrdí se, že Berlioz jde v umění za vysokým cílem. Já si to nemyslím. On se chce jen oženit!" Jsou to slova urážlivá, jejichž nespravedlnost pobouří každého, kdo si vzpomene, že, když si bral Henriettu Smithsonovou, přinášela mu jako jediné věno dluhy, a že tehdy měl jen 300 franků, které mu půjčil jeden přítel.

Šlechetný Schumann, který je s Lisztem[1] jediný, kdo tušil jeho velikost, se táže někdy, zda máme na něho hleděti jako na genia či jako na hudebního dobrodruha."[2] Wagner, který soudí opovržlivě o jeho symfoniích dříve, nežli je četl,[3] Wagner, který jistě pochopil jeho genia a který to úmyslně popíral, se vrhá Berliozovi do náručí, když se s ním setká roku 1855 v Londýně; obejme ho ohnivě, pláče, dupe; a sotvaže odjede, otiskuje *Musical World* výňatky z jeho knihy *(Oper und Drama)*, kde Berlioze trhá nejurážlivějším způsobem."[4] Ve Francii mladý Gounod, *doli fabricator Epeus*, jak ho Berlioz nazývá, nešetří o něm lichotivými slovy, ale opět a opět užívá námětů, jež i on zpracovává *(Romeo, Faust, La Nonne sanglante)* a zabírá na divadle jeho místo. V Opeře dávají před Berliozem přednost nějakému knížeti Poniatowskému. V Akademii se uchází o křeslo třikráte; po prvé je poražen Onslowem, po druhé Clapissonem, po třetí zvítězí pouze většinou jednoho hlasu proti Panseronovi, Vogelovi, Lebornovi atd. atd., a jako vždycky, Gounodovi. — Umírá, aniž se dožil, aby ve Francii bylo oceněno jeho *Faustovo zatracení*, nejneobyčejnější dílo francouzské hudby. — Je tam snad vypiskáváno? . . . Nikoli. „Obecenstvo zůstává chladné,"

1 Liszt se ho později odřekl.

2 Článek o *Ouverture de Waverley (Neue Zeitschrift für Musik)*.

3 Wagner, který kritisuje Berlioze od roku 1840 a který ve svém spise *Oper und Drama* z roku *1851* podává podrobné pojednání o jeho dílech, píše roku 1855 Lisztovi: „Přiznávám, že by mě velmi zajímalo znáti Berliozovy symfonie a viděti je v partituře. Máš-li je, půjčil bys mi je?" (3. října 1855.)

4 Viz Berliozův dopis, citovaný v uvedeném spise Tiersotově str. 275.

říká Berlioz sám. Nevzbuzuje pozornosti! — Umírá, aniž se dočkal, aby byli dáváni v úplném provedení *Trojané*, nejušlechtilejší dílo lyrického divadla francouzského od doby Gluckovy.[1] Ale čemu se divím? Nemusí-li i dnes jíti člověk do Německa, chce-li je slyšeti? Když dramatické dílo Berliozovo nalezlo zásluhou Mottlovou svůj Bayreuth v Karlsruhe, potom v Mnichově, když překrásný *Benvenuto Cellini* je hrán ve dvaceti německých městech[2] a Weingartner nebo Richard Strauss v nich vidí veledíla, kterého ředitele francouzského divadla i jen napadne je uvésti na jeviště?

To vše však ještě nic není. Co je trpkost z neúspěchu proti opravdové bolesti, proti smrti? — Berlioz vidí, jak jeden za druhým umírají všichni,

1 Omezuji se zde na to, že jenom krátce poukáži na jinou okolnost, jíž se zabývám ve zvláštním článku této knihy, totiž na pokles hudebního vkusu ve Francii, a rád bych řekl, v celé Evropě, po roce 1835 nebo 1840. Vidíme to v *Mémoirech* Berliozových: „Od prvního provedení *Romea a Julie* učinila neuvěřitelné pokroky netečnost pařížského obecenstva pro všecko, co se týká umění a písemnictví." *(Mémoires*, II, 263.) Srovnejte nadšené výkřiky a slzy, které vynucuje milovníkům hudby z roku 1830 provozování italských oper a děl Gluckových. *(Mémoires*, I, 81 a násl.), s chladem, jímž je proniknuto obecenstvo mezi lety 1840 a 1870. Nad uměním leží ledový příkrov. Jak tím asi Berlioz trpěl! V Německu je mrtva velká generace romantická. Wagner sám jediný zosobňuje hudbu a strhuje na sebe vše, co v Evropě zbývá nadšení a lásky pro hudbu. Komukoliv jinému je nemožné žíti. Berlioz umírá opravdu zadušením.

2 Uvádím jako doklad seznam měst, v nichž byl hrán *Benvenuto* po roce 1879. (Těchto údajů se mi dostalo laskavostí p. Vidora Chapot, Berliozova prasynovce.) Jsou to v abecedním pořádku: Berlín, Brémy, Brunšvik, Drážďany, Frankfurt nad Mohanem, Freiburg im Breisgau, Hamburk, Hanover, Karlsruhe, Lipsko, Mannheim, Mety, Mnichov, Praha, Stuttgart, Štětín, Štrasburk, Vídeň, Výmar, Zvěřín (20).

které má rád: otec, matka, sestry, Henrietta Smithsonová, Maria Recio. Zůstává mu syn Louis Berlioz, kapitán oceánské lodi, jinoch šlechetné mysli, ale slabý, neklidný, melancholický a vzrušený jako on. — „Na neštěstí se mi ve všem podobá. Máme se rádi jako dvojčata."[1] — „Ach, můj ubohý Ludvíku," píše mu, „kdybych Tebe neměl! . . ." — O několik měsíců později se dovídá, že ubohý Ludvík zahynul v dalekém moři.

Je sám.[2] Nezazní kolem něho přátelský hlas; neslyší než „strašlivé dueto, které mu do ucha zpívá za činných dnů i za nočního ticha osamocenost a nuda."[3] Stravuje ho choroba. Roku 1856 si ve Výmaru nesmírnou námahou způsobil střevní nervosu. Začíná neuvěřitelnou nevolností — usíná na ulici. Trpí ustavičně. Je jako „strom bez listí, po němž crčí dešť". Po roce 1861 je nemoc v akutním stadiu. Má záchvaty třicetihodinné, za nichž se svíjí bolestmi na loži. „Žiji uprostřed tělesných bolestí a pod tíží nudy. Smrt je zdlouhavá!"[4]

A nejhorší ze všeho je, že v té jeho bídě nic ho nemůže podepříti. Nevěří v nic, v nic.

Nevěří v Boha, nevěří v nesmrtelnost:

„Nemám víry . . .[5] Zanevřel jsem na filosofii a všechno, co se jí podobá, nechť je to filosofie ná-

1 *Mémoires*, II, 420.

2 „Nevím, jak to Berlioz učinil, že se tak osamotil. Nemá ani přátel ani stoupenců ani slunečního jasu veřejnosti ani milého přítmí důvěrnosti." (Liszt kněžně Wittgensteinové, 16. května 1861.)

3 Dopis Bennetovi. — „Nudím se! . . . Nudím! . . ." Kolikrát se ten smutný nářek opakuje v listech z konce jeho života! — „Cítím, že zemru . . . Nudím se strašlivě." (21. srpna 1868, půl roku před smrtí.)

4 Dopis Asgerovi Hammerikovi, koncem roku 1865.

5 Dopisy kněžně Wittgensteinové, 22. července 1862.

boženská nebo jiná.[1] Jsem stejně neschopen učiniti si medicinu z víry, jako věřiti v medicinu . . .[2] Bůh je hloupý a hrubý ve své nekonečné lhostejnosti . . ."[3]

Nevěří ve slávu, nevěří v lidi, nevěří v krásu, nevěří sám v sebe:

„Vše pomine, prostor a čas pohltí krásu, mládí, lásku, slávu i genia; lidský život není nic a smrt také ne. I samy světy se rodí a umírají jako my, všechno je ničím . . . Ano! Ano! Ano! Všechno je ničím! Všechno je ničím! Milujte si nebo nenáviďte, užívejte nebo trpte, obdivujte se nebo spílejte, žijte nebo umírejte, co na tom všem sejde! Není ani velikosti ani malosti, ani krásy ani ohyzdnosti; nekonečno je lhostejné, lhostejnost je nekonečná . . .[4] Jsem unaven a musím uznati, že nesmysly jsou nezbytné lidskému duchu a rodí se z něho jako se hmyz rodí z močálu . . .[5] Jsou mi k smíchu vaše stará slova o poslání, o misi, kterou máme vykonávati. Pěkný misionář! Je ve mně nevysvětlitelný mechanismus, který pracuje přese všechno rozumování a který nechávám běžet, protože mu v tom nemohu zabránit. Největší zlost mi působí jistota, že pro nespočetnou většinu lidských opic není krásy . . . .[6] Nerozluštitelná hádanka světa,

1 *Ibid.*, 24. září 1862.
2 *Ibid.*, srpen 1864.
3 *Mémoires*, II, 335. Svou bezbožností pohoršuje Mendelssohna i samého Wagnera. (Viz Berliozův dopis Wagnerovi z 10. září 1855.)
4 *Les grotesques de la Musique*, str. 295—6.
5 Dopis P. Girodovi, v. Hippeau, *Berlioz intime*, str. 434.
6 Dopis Bennetovi, *ibid.* Nevěří ve vlast. „Patriotism! Fetišism! Kretinism!" *(Mémoires*, II, 261).

jsoucnost zla a bolesti, zběsilé šílenství lidského pokolení, jeho pitomá dravost, kterou ukájí co chvíle a kdekoli na nejnevinnějších tvorech i na sobě samém, mě uvedly do stavu chmurné a zoufalé odevzdanosti, jakou pociťuje štír, obklopený žhavým uhlím. Všecko, co mohu učiniti, je, že se neprobodnu svým žahadlem.[1] Je mi jedenašedesát let, nemám více ani nadějí, ani přeludů, ani velkých myšlenek, jsem sám, moje opovržení k hlouposti a nepoctivosti lidské, nenávist k jejich dravosti jsou na vrchole, a co chvíle říkám smrti: Kdy ti bude libo? — Nač ještě čeká?"[2]

A té smrti, které si žádá, se zároveň bojí. To je nejsilnější, nejprudší, nejopravdovější cit v něm. Žádný hudebník od starého Rolanda de Lassus ho nikdy v té míře nepociťoval. Vzpomeňte si na nespavost Herodovu v *Dětství Ježíšově* (Enfance du Christ), anebo na druhý monolog Faustův, na úzkost Kassandřinu, na pohřeb Juliin; všude se setkáte s tím hrozným dechem nicoty. Ten ubožák jím byl uštván. Listy, uveřejněné Julienem Tiersotem, dosvědčují tu utkvělou představu:

„Moje oblíbená procházka, zvláště když prší, když nebe pláče celými proudy, je na hřbitov montmartreský, blízký mému obydlí. Chodím tam často, mám tam mnoho známých ... Předevčírem jsem ztrávil na hřbitově dvě hodiny, nalezl jsem tam velmi pohodlné sedátko na nádherném hrobě a usnul jsem tam ... Paříž je pro mne hřbitovem, jeho dlažba je pro mne náhrobními kameny. Všu-

1 Kněžně Wittgensteinové, 22. července 1862.
2 *Mémoires*, II, 391—2.

de nalézám vzpomínky na přátele i nepřátele, kteří jsou mrtvi... Snáším stále jen své ustavičné bolesti a bezednou nudu. Ve dne v noci se ptám, zda zemru s velkými bolestmi či s malými; neboť nejsem tak pošetilý, abych doufal, že zemru bez bolestí... Proč ještě nejsme mrtvi?"[1]

Jeho hudba mluví stejně jasně jako jeho chmurná slova, ba ještě hrozněji, ještě truchlivěji; dýše smrtí.[2] Úchvatná to protiva: duše opojená životem a podrývaná smrtí. To právě je hroznou vážností a tragikou toho života. Wagner, setkávaje se z Berliozem, si ulehčeně oddechne; nalezlť nešťastnějšího člověka, než byl sám!...[3]

Tu, na prahu smrti, když je sám, obrátí se zoufale k jedinému světlu, které mu zbývá, ke své *Stella montis*, ke vzpomínce na svou chlapeckou lásku, k Estelle, která je nyní stará, babičkou, sešlá věkem i hořem. Vykoná pout do Meylanu u Grenoblu, aby ji opět spatřil. Jemu je jedenašedesát let, jí skorem sedmdesát. „Minulost! minulost! čas!... Nikdy! Nikdy!"[4]

A přece ji chce milovati, miluje ji láskou bláhovou. — Och, jak je to bolestné! Jak málo je nám do úsměvu, když čteme na dně toho hořeplného srdce! Myslíte, že nevidí jako vy ty vrásky,

1 Dopisy kněžně Wittgensteinové z 22. ledna 1859, 30. srpna 1864, z 13. července 1866, a A. Morelovi z 21. srpna 1864.

2 „...*Qui viderit illas*
De lacrymis foscas sentiet esse meis,"
píše jako heslo ke svým *Tristes* roku 1854.

3 „Poznali jsme ihned v sobě navzájem soudruhy v neštěstí, ale já jsem byl šťastnější nežli Berlioz." (Wagner Lisztovi, 5. července 1855.)

4 *Mémoires*, II, 396.

ten stařecký obličej, chlad, „smutný rozum" té, již idealisuje? Jen pomyslete, že je ironičtější než kdokoli jiný! Ale nechce viděti. Chce se zachytiti nějaké něhy, aby mohl žíti na poušti tohoto života:

„Není na tom světě nic skutečného, než co se děje tady, v srdci. Soustředil jsem svůj život do té skromné vesničky, kde ona žije. Snáším žití jen tak, že si říkám: Na podzim pojedu na měsíc k ní. — Zemřel bych v tom pařížském pekle, kdyby mi nebyla dovolila, abych jí psal, a kdyby čas od času nepřišlo mi nějaké psaní od ní."

Tak hovořil s Legouvéem; a usedl na patník v pařížské ulici a plakal. — Než ta stařena nerozumí té bláhovosti, stěží ji snáší, hledí ho vyvésti z klamu:

„Když má člověk bílé vlasy, má se vzdáti všech snů, i snu o nemožném přátelství... Nač zapřádati známosti, které dnes vznikají a zítra mohou zaniknouti?"

Ach, o čempak on sní? Že bude s ní žíti? Nikoli; že u ní zemře, že ji bude míti při sobě, až bude umírati...:

„Býti u vašich nohou, míti hlavu na vašem klíně, držeti vaše ruce ve svých a tak skončiti!"[1]

Staré dítě, tak bídné, tak ztracené, tak se chvějící před smrtí!

V téže chvíli Wagner, ač vítězný, obklopený pochlebníky, jejž promyšleně vypracovaná bay-

1 *Mémoires*, II, 415.

reuthská legenda se snaží věnčiti aureolou štěstí — smutný, chorý Wagner, pochybující o svém snažení, cítící lichost svého houževnatého zápasu s prostředností světa, „utíkal ze světa",[1] vrhal se do víry a říkal příteli, který byl překvapen, že se u stolu modlí: „Ano, věřím, věřím ve Spasitele!"[2] Ubozí lidé, přemožitelé světa! Tak přemožení a zlomení!

Ale oč bolestnější z těch dvou smrtí je smrt umělce, který nevěří a který nemá dosti síly a stoicismu, aby nevěřil, — který zmírá pomalu v pokojíku rue de Calais, v protivném hluku lhostejné nebo nepřátelské Paříže[3] — který se uzavírá do podivínského mlčení — který nevidí v posledním okamžiku nad sebou obličej milované bytosti, — a jemuž ani není útěchou, aby věřil ve své dílo,[4] aby hleděl klidně na vykonanou práci, aby hrdě obzíral cestu, jíž ušel, aby se důvěřivě opíral

1 „Ano, útěku ze světa děkuje *Parsifal* za svůj vznik i vzrůst! Který člověk může po celý život s radostným srdcem a klidnými smysly nořiti svůj zrak do tohoto světa vraždy a loupeže organisované a legalisované lží, klamem a přetvářkou, aniž musí někdy odvrátiti od něho pohled a otřásti se hnusem?" (Wagner, *Aufführungen des Bühnenweihfestspieles Parsifal in Bayreuth im Jahre 1882.)*

2 Ten výjev vypravuje jeho přítelkyně, Malwida von Meysenbug, svobodomyslná a jasnoduchá spisovatelka knihy *„Memoiren einer Idealistin"* (1876).

3 „. . . Mám před okny jen zdi. Z ulice už hodinu hafá mopslík, křičí papoušek a papoušice napodobí cvrlikání vrabců. Ze dvora zpívají pradleny a jiný papoušek neúnavně vyvolává: K poctě zbrrraň! . . . Den je tak dlouhý! . . ." (Dopis Ferrandovi, *Lettres intimes*, 269.)

„. . . Hloupý hřmot vozů otřásá nočním tichem. Paříž je mokrá a blátivá! Pařížská Paříž! — všechno umlká . . . spí spánkem nespravedlivého! . . . (Ferrandovi, *Lettres intimes*, 302.)

4 Říkal, že nic z jeho díla nezůstane, že se mýlil, že by chtěl spáliti své partitury.

o vzpomínku na krásný rekovný život, který si, umíraje, opakuje příšerná slova Shakespearova, která započínají i končí jeho *Mémoires:*

„*Life's but a walking shadow*... Život je jen míjející stín — ubohý herec, který ve svou chvíli se nafukuje a zmítá sebou na jevišti a kterého potom více neuslyšíte; — povídka, vypravovaná blbcem, plná hřmotu a běsu, a nemající smyslu..."[1]

*

Taková byla nešťastná, kolísavá a vzrušená duše, která byla sdružena s jedním z nejsmělejších geniů na světě. — Je to význačný příklad, jaký může býti rozdíl mezi geniem a velkým člověkem, — neboť obě slova nejsou nikterak souznačná. Říkáme-li velký člověk, míníme velkou duši, silnou povahu, mocnou vůli, a zvláště duševní jednotu. Chápu až příliš dobře, že lze Berliozovi tyto vlastnosti upírati. Že však popírají jeho hudebního genia, že mohou zlehčovati tu báječnou sílu — a to se v Paříži dosud co den děje — je žalostné i směšné zároveň. Nechť ho máme nebo nemáme rádi, jediné z jeho děl, pouhá část jediného z jeho děl, kousek *Fantastické,* ouvertura k *Benvenutovi,* projevuje více genia, neostý-

1 Blaze de Bury se s ním setkal krátce před smrtí. „Za podzimního večera. Na nábřeží. Vracel se z Institutu. Byl bledý, zhublý, ohnutý, zasmušilý a horečný, jako stín. I v jeho oku, velkém plavém, kulatém oku, zhasl plamen. Stiskl krátce naši ruku ve své útlé a mrtvé dlani, pak zmizel v mlze, odříkav několik veršů z Aischyla, hlasem beze zvuku: Och, život lidský! Je-li šťastný, dostačí stín, aby jej zkalil. Je-li nešťastný, mokrá houba smaže jeho obraz a všechno je zapomenuto..." *(Musiciens d'hier et d'aujourd'hui.)*

chám se to říci, nežli všechna francouzská hudba jeho věku. Chápal bych ještě, kdyby se přeli o něho v zemi Beethovenově a Bachově. Ale co můžete u nás postaviti proti němu? Gluck byl o hodně větší člověk. A také César Franck. Ale nikdy nebyli genii jako on. Je-li genialita tvůrčí síla, pak nevidím více než čtyři, pět takových lidí na světě; a vyjmenuji-li Beethovena, Mozarta, Bacha, Händela a Wagnera, neznám dále nikoho, kdo by byl v hudebním světě nad něho, ba kdo by se mu vyrovnal.

Není to hudebník, je to hudba sama. Neporoučí svému démonu; je opravdu jeho kořistí. Kdo četl jeho spisy, ví, jak byl deptán, týrán, pustošen hudebním vznětem. Jsou to pravé záchvaty extase a křečí. Nejprve „podivný vzruch v oběhu krevním; tepny prudce bijí, slzy tekou hojně. Pak přijde křečovité stahování svalů, třesení všech údů, úplné ztrnutí nohou a rukou, částečná obrna nervu zrakového a sluchového; nevidí, neslyší, je to závrať, poloviční mdloba." Jestliže naopak se mu hudba nelíbí, je to „všeobecné pozdvižení, snaha celého organismu vyměšovati, vrhnutí."[1]

Ten ráz hudební posedlosti se dobře projevuje i v náhlém propuknutí jeho geniality.[2] Jeho rodina se staví proti tomu, aby byl hudebníkem, a až do dvaadvaceti nebo třiadvaceti let se jeho slabá vůle s repotem podřizuje. Aby poslechl otce, začne studovati lékařství v Paříži. Jednou večer slyší

1 *A travers chants*, str. 8, 9.

2 Vlastně ta genialita klíčila od dětství; od první chvíle byl celým sebou, čehož důkazem je, že pro svou *Ouverturu k tajným soudcům* (Ouverture des Francs-Juges) a pro *Fantastickou symfonii* užil romancí a kvintetových vět, psaných ve dvanácti letech. *(Mémoires*, I, 16 a 18.)

Salieriho *Danaidy*. Jako když blesk udeří. Běží do knihovny konservatoře čísti partitury Gluckovy; „zapomene jísti a píti, je jako v závrati". Představení *Ifigenie na Tauridě* mu dodá. Jde se učiti k Lesueurovi, potom na konservatoř. Rok poté složil *Tajné soudce* (1827); o dvě leta později *Osm scén z Fausta* (1828), které budou jádrem příštího *Zatracení*,[1] a tři léta později *Fantastickou symfonii* (začata roku 1830). A ještě neměl římskou cenu! Dodejte, že již roku 1828 má v sobě *Romea a Julii* a že již napsal části *Lelia* (Lelio; 1829). Kde jsme kdy viděli v hudbě tak bleskurychlé začátky?[2] Srovnejte s tím počátky Wagnerovy, který v témže věku píše nesměle *Víly* (Die Feen), *Zákaz lásky* (Das Liebesverbot), *Rienziho*. V témže věku i — o deset let později. Neboť *Víly* vyjdou roku 1833, když již Berlioz napsal *Fantastickou* a *Osm scén z Fausta, Lelia, Harolda;* a *Rienzi* je hrán teprve roku 1842, po *Benvenutovi* (1835), *Requiem* (1837), *Romeovi* (1829), *Smuteční a vítězné symfonii* (Symphonie funèbre et triomphale; 1840), to jest, když již

1 Osm scén z Fausta, *Les Huit scènes de Faust*, „tragedie od Goetha, přeložená Gérardem de Nerval," obsahují části: 1. *Velikonoční zpěvy;* 2. *Sedláci pod lipami;* 3. *Koncert sylfů;* 4. a 5. *Auerbachův sklep* s písní myši a písní blechy; 6. *Píseň krále thulského;* 7. *Romance Markétčina*, „Žhavý plamen lásky" a *Sbor vojáků;* 8. *Mefistofelovo zastaveníčko*. Jsou to tedy nejslavnější a nejpříznačnější části *Zatracení*. — Viz pojednání, jež napsal J. G. Prodhomme, *Cycle de Berlioz* (Éditions du *Mercure de France)*.

2 Nic nám tak jasně nedává nahlédnouti do duše mladičkého genia jako některé listy z té doby, zvláště dopis Ferrandovi z 28. června 1828 s horečnou douškou. Jak bohatý, jemný, silný, překypující to život! A při těch slohových chybách jak dovedně vyjádřený! Je radostí čísti to. Pijeme ze samých zdrojů života.

Berlioz dokončil všechna svá velká díla, když provedl celý svůj hudební převrat. A ten převrat vykonal sám, beze vzoru, bez vůdce. — Co mohl slyšeti vedle oper Gluckových a Spontiniových, když byl na konservatoři? Když skládal *Ouverturu k tajným soudcům*, „samo jméno Weberovo mu bylo neznámo",[1] a od Beethovena slyšel dosud jediné andante.[2] — Je opravdu zázrakem, nejpodivuhodnějším zjevem v hudebních dějinách 19. století. Jeho smělá velikost ovládá celou jeho dobu; vidíme-li toho genia, který několika údery blesku obnovuje hudební svět, kdo by nepotvrdil soud Paganiniho, který v něm pozdravoval jediného dědice Beethovenova,[3] a kdo nevidí, jak uboze vypadá mladý Wagner, hudebník přesvědčený, pracovitý a nevalný? ... Ale Wagner si to brzy vynahradí, neboť ví, co chce; a chce to umíněně.

Vyvrcholení Berliozova genia je v pětatřiceti letech díly *Requiem* a *Romeo*. Jsou to stěžejní díla jeho života, dvě díla, která lze oceňovati — a která já alespoň oceňuji — velmi nestejně (neboť jedno je mi drahé, druhé nesympatické); ale obě dvě razí umění dvě široké nové cesty, obě dvě stojí jako dva obrovské oblouky na vítězné cestě revoluce, kterou zahajuje Berlioz v hudbě. — Vrátím se později k oběma skladbám.

Ale Berlioz již stárne. Denní starosti, bouře do-

1 *Mémoires*, I., 70.

2 *Ibid.* — Zato již roku 1829 uveřejňuje *Notice biographique sur Beethoven*, jejíž úsudky pozoruhodně předbíhají jeho dobu. Píše tam, že *Devátá symfonie* je „vrcholným bodem Beethovenova genia" a o *kvartetu cis mol* mluví pronikavým způsobem.

3 Beethoven umírá roku 1827, kdy Berlioz píše první své velké dílo, *Ouverturu k tajným soudcům*.

mácího života,[1] nepříjemnosti, vášně, zklamání, neslavná i pokořující zaměstnání, to vše způsobilo, že velmi rychle sešel; zejména však se sám spaluje. „Věřil byste?" píše kolem roku 1840 příteli Ferrandovi. „Po zápalu mých hudebních vášní nastoupila jakási chladnokrevnost, odevzdanost anebo pohrdání k tomu, co se mne nemile dotýká. Zdá se mi, že sestupuji strašně rychle s vysoké hory. Život je tak krátký; pozoruji, že od nějaké doby velmi často myslím na konec." Roku 1848, když je mu pětačtyřicet let, píše své *Mémoires:* „Cítím se tak stár, tak unavený, tak chudý ilusemi." V pětačtyřiceti letech Wagner trpělivě dobudoval svou víru a uvědomil si svou sílu. V pětačtyřiceti letech Wagner píše *Tristana* a *Umění budoucnosti* (Das Kunstwerk der Zukunft). Třebas mu kritika spílá a široké obecenstvo ho nezná, „zůstává kliden, jsa jist, že za padesát let bude pánem hudebního světa".[2]

Berlioz se vzdal. Život ho přemohl. Ne že by byl něčeho pozbyl ze své umělecké mistrnosti. Naopak. Vytvoří díla dokonalejší a dokonalejší; a nic v jeho dřívějších skladbách se nevyrovná čisté kráse některých stránek *Dětství Ježíšova* (1850—54) nebo *Trojanů* (1855—63). Ale pozbývá síly, vášně, revolučního plamene, svého démona, který mu v mládí nahrazoval chybějící víru. Žije ostatně ze své minulosti. *Faustovo zatracení* (1846) bylo v jádře již v *Osmi scénách* z r. 1828. Již od roku 1833 pomýšlel na *Beatrici a Benedikta* (Béatrice et Bénédict; 1862). A *Trojany,*

1 Henriettu Smithsonovou opustí roku 1842; ona umírá roku 1854.

2 Tak píše ironicky sám Berlioz v jednom dopise z roku 1855.

k nimž ho nadchlo jeho chlapecké horování pro Vergilia, nosil v sobě po celý život. A jakou námahu mu dává dokončení práce! On, který psal *Romea* pouhých sedm měsíců, a který, „nemoha psáti dosti rychle *Requiem*, začal užívati těsnopisných značek,[1] potřebuje sedmi až osmi let k napsání *Trojanů*, při čemž se střídá vášnivé zaujetí s odporem, s chladem, hnusem ve strašlivém pochybování. Jak tápavě, vrávoravě, váhavě. Stěží si sám rozumí. Obdivuje se nejnevalnějším stránkám svého díla: scéně Laokoontově, finale posledního jednání *Trojanů v Troji* (Les Troyens à Troie), poslední scéně Aeneově v *Trojanech v Kartagině* (Les Troyens à Carthage).[2] Prázdná emfase spontiniovská se mísí do největší inspirace. Lze říci, že se mu jeho genius stal jakoby cizím; je to mechanická práce neuvědomělé síly, „jako se na vlhké jeskyni tvoří krápníky". Vůle v tom nemá pražádné účasti. „Dostačí čas, nezboří-li se ovšem zatím strop jeskyně."[3] Píše-li Trojany, není to ani tak proto, že je chce psáti, jako proto, že kdysi je psáti chtěl. Zaráží nás truchlivé zoufalství, s jakým o nich pracuje; píše závěť. A až ji dokončí, bude pro něho všecko skončeno; jeho dílo je dokonáno, a kdyby žil sto let, neměl by odvahy něco k němu přidati: zbývá mu již jen — a také to učiní —, aby se obklopil mlčením a aby zemřel.

1 *Mémoires*, I, 307.
2 Asi v téže době píše Lisztovi o svém *Dětství Ježišově:* „Tobě pravím, že opravdový cenný nález, který jsem učinil, je scéna a arie Herodova s mágy; je to velkorysé a doufám, že to bude po tvém vkusu. Pokud jde o půvabné věci, které více dojímají, kromě dueta betlemského, nemyslím, že by měly stejnou invenční hodnotu." (17. prosince 1854.) 3 Uvedený již dopis Bennetovi.

Truchlivý osud! Jsou velcí lidé, kteří přežívají svého genia. Ale u Berlioza přežívá genius jeho vůli; je tu, cítíme ho ve vznešených stránkách třetího jednání *Trojanů v Kartagině*. Ale Berlioz již v něho nevěří; nevěří více v nic. Genius umírá nedostatkem potravy. Je to plamen na prázdném hrobě. — V téže chvíli svého stáří pokračovala Wagnerova duše ve slavném vzestupu, a dobyvši všeho, odnášela nejvyšší vítězství, vzdávajíc se všeho ve víře; jako velebný chrám zvučela božskými zpěvy v *Parsifalu*, odpovídajíc na bolestné výkřiky Amfortovy útěšnými slovy: *Selig in Glauben! Selig in Liebe!*"

Berliozovo dílo není dílem života, který se široce rozvíjí, nýbrž několika životních let. Není to veletok zvolna plynoucí, jako u Wagnera nebo Beethovena; je to výbuch genia, jehož plameny ozáří celé nebe na chvíli a pomalu zaniknou ve tmě.[1] Pokusíme se popsati ten báječný meteor.

Některé hudební vlastnosti Berliozovy bijí tak v oči, že není třeba o nich příliš mluviti. Je to především instrumentální barvitost, která opájí a pálí,[2] neobyčejné nápady timbrové, vynálezy nových odstínů, jako pověstné sdružení fléten a

1 „Vybuchující sopka," jak starý Rouget de Lisle nazýval Berlioze již roku 1830. (*Mémoires*, I, 158.)

2 Camille Saint-Saëns napsal v knize *Portraits et Souvenirs* roku 1900: „Kdo čte partitury Berliozovy a neslyšel jich, nemůže si o nich učiniti představu. Řekli byste, že jsou nástroje rozvrženy proti zdravému rozumu; zdá se, abychom užili odborné hantýrky, že to nemůže *znít*. A zatím to zní báječně. Jsou-li tu a tam temnější místa ve slohu, v orchestru nejsou; světlo se tam řine proudy a pohrává si jako v ploškách diamantu."

trombonů v *Requiem (Hostias et preces)*, jako zajímavé užití harmonických tónů houslí a harf, ten orchestr zároveň kolosální i jako pára lehký, přizpůsobující se nejjemnějšímu hnutí myšlenky.[1] Jen si představme, jakým hmotným dojmem musila působiti taková díla za jeho doby. Berlioz sám první je jimi ohromen, když je po prvé slyší. Při *Ouverture k tajným soudcům* pláče, rve si vlasy, válí se po tympanech, vzlykaje. Když v Berlíně hrají jeho *Tuba mirum*, div neomdlí. V umění jeho doby není nic podobného. Nejbližší mu byl Weber, a viděli jsme, že ho Berlioz poznal poměrně pozdě. A oč sám Weber, přese svou snivou, nervosní a třpytivou poetičnost je méně bohatý a méně složitý! Oč zvláště je módnější a klasičtější přese všechno! Jak mu chybí ono revoluční unesení, ona plebejská surovost! Jak je zároveň méně odstíněný i méně velkolepý! — Kterak Berlioz dospěl téměř rázem k té orchestrální genialitě? Sám říká, že jeho dva učitelé na konservatoři ho nenaučili ničemu z instrumentace:

„Lesueur měl o tom umění velmi kusé vědomosti. Reicha věděl dobře, jaký účinek může míti jednotlivě většina nástrojů dechových, ale pochybuji, že měl nějak zvlášť pokročilé názory o jejich seskupování ve větší a menší celky."

1 Viz dobrý rozbor, jejž podává H. Lavoix ve své *Histoire de l'Instrumentation.*

Je třeba poznamenati, že Berliozovy poznámky v jeho *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) nebyly nadarmo řečeny pro Richarda Strausse, který nedávno vydal německý překlad toho spisu; některé jeho orchestrální efekty, a to právě nejslavnější, jsou jen provedením Berliozových myšlenek.

Učil se sám. Přinášel si do opery partitury kusů, které hráli, a četl je při představení.

„Tak jsem," říká, „se začínal obeznamovati s užíváním orchestru a poznávati přízvuky a timbre, ne-li ještě rozsah a mechanism většiny nástrojů. Při tomto pozorném srovnávání dosaženého účinku s užitými prostředky jsem si dokonce všiml skrytého pouta mezi hudebním výrazem a zvláštním uměním instrumentačním; ale nikdo mi v tom neukázal cestu. Rozbor postupu tří novodobých mistrů, Beethovena, Webera a Spontiniho, nezaujaté zkoumání instrumentačních *obyčejů*, forem a kombinací *neužívaných*, styk s virtuosy, pokusy s jejich jednotlivými nástroji, k nimž jsem je měl, a trochu pudu, učinily pro mne ostatek."[1]

Že byl v tom oboru tvůrcem, o tom nikdo nepochybuje. A nikdo vůbec nemůže popírati jeho „ďábelskou zručnost", jak říká opovržlivě Wagner — který přece jistě nebyl nevnímavý pro zručnost, — jeho ovládání všeho výrazového materiálu, jeho opanování zvukové hmoty, která z něho, i nehledíme-li k myšlenkám, činí jakéhosi hudebního čaroděje, krále tónů a rytmů. Tuto jeho vlastnost uznávají i jeho nepřátelé, i Wagner, který trochu zlovolně hledí na ni omeziti jeho ge-

1 *Mémoires*, I, 64. — Jak pudové bylo jeho tvoření, o tom lze souditi z jedné okolnosti; ouvertury k *Tajným soudcům* a k *Waverley* napsal, aniž ještě dobře věděl, bude-li lze je provozovati. — „Byl jsem tehdy tak nevědomý, že, když jsem napsal trombonové sólo úvodu k *Soudcům* v *des* dur, bál jsem se, aby nečinilo nějaké ohromné nesnáze při provozování, i šel jsem pln neklidu je ukázati jednomu trombonistovi z opery. Ten si prohlédl větu a úplně mě uklidnil: Tonina *des* dur, řekl, je naopak jedna z nejvhodnějších pro tento nástroj, i můžete se nadíti velkého účinku toho místa." (*Mémoires*, I, 63.)

nialitu, učiniti z ní „mechanism, jehož kolečka jsou nekonečně jemná a neobyčejně vzácná... mechanický div".[1]

Konečně nikoho také není, koho by buď nezlobil nebo nevábil, ale každým způsobem koho by se mocně nedotýkal bouřlivým zápalem své romantické obrazotvornosti, planoucí a rozjitřené, která činí a bude i v budoucnosti činiti z jeho díla jedno z nejmalebnějších zrcadel té doby — onou blouznivou mocí extase a zoufalství, onou přemírou lásky a nenávisti, oním ustavičným opojením ze života, které „uprostřed nejhlubšího smutku rozžehá velké slunce a hadovité prskavky nejbláhovější radosti",[2] která pozvedá davy v *Benvenutovi* a vojsko v *Zatracení*, která hýbe zemí, nebem, peklem, která se nikdy neuklidňuje, která zůstává zžírající a vášnivá, i když námět se příčí vášni, když jde o to, vyjadřovati city mírné, něžné, anebo nejhlubší klid."[3]

1 „Berlioz rozvinul, měře všemi směry schopnosti toho mechanismu, vědění opravdu překvapující; a máme-li na vynálezce průmyslové mechaniky moderní hleděti jako na dobrodince nynějšího lidstva, zasluhuje Berlioz, aby byl považován za opravdového vykupitele našeho hudebního světa; neboť jeho zásluhou mohou hudebníci, užívajíce nekonečně rozmanitě prostých prostředků mechanických, dosahovati překvapujících účinků s nejméně uměleckým a nejprázdnějším materiálem hudebním. Berlioz je neodvolatelně pohřben pod troskami svých strojů." *(Oper und Drama,* 1851.)

2 Berliozův dopis Ferrandovi.

3 „Převládající vlastnosti mé hudby jsou vášnivý výraz, vnitřní žár, rytmické unesení a nepředvídanost. Říkám-li vášnivý výraz, znamená to výraz, snažící se stůj co stůj vyjádřiti niterný smysl námětu, i když námět se příčí vášni, když jde o to, vyjadřovati city smírné, něžné, anebo nejhlubší klid. Takový způsob výrazu alespoň nalézali v *Dětství Ježíšově* a zvláště ve scéně *Nebe* ze *Zatracení Faustova* a v *Sanctus* z *Requiem.*" *(Mémoires,* II, 361.)

Nechť si cokoliv myslíme o té vulkanické síle, o tom přívalu vášně a mladosti, není možné ji popírati; to by znamenalo popírati slunce.

A také se nebudu zvláště šířiti o té lásce k přírodě, která, jak ukazuje Prodhomme, je duší díla jako *Zatracení*, a možno říci, všech jeho velkých děl. Žádný hudebník kromě Beethovena jí nikdy tak vroucně nemiloval. Sám Wagner nepoznal silného dojetí, jímž ona působila na Berlioze[1] a jímž je prosycena hudba jeho *Zatracení, Romea, Trojanů.*

Ten genius však má i jiné rysy, které jsou méně uznávány a které nejsou méně výjimečné. A prvním z nich je smysl pro čistou krásu. Nesmíme se dáti klamati vnějším romantismem Berliozovým. Byla v něm duše vergilská; a jestliže jeho kolorit připomíná Webera, jeho hudba je často italsky lahodná. Wagner neměl nikdy toho daru krásy v románském smyslu. Kdo prociťoval tak jako Berlioz jižní přírodu, krásné tvary, harmonické pohyby? Kdo po Gluckovi nalezl opět jako on tajemství antické krásy? Po skladateli *Orfea* nikdo nevymodeloval v hudbě basrelief tak dokonalý, jako je vstup Andromašin ve druhém jednání *Trojanů v Troji.* Vůně Aeneidy obklopuje milostnou noc *Trojanů v Kartagině,* pod světlým nebem u jasného moře. Některé z jeho melodií jsou jako řecké sochy, jako čistá kresba athénských

1 „Vy tedy chcete roztaviti ledovce, skládaje *Nibelungy!* Musí to být nádherné, psáti a míti před očima velkou přírodu! . . . To je také jeden požitek, kterého mi není dopřáno! Krásná krajina, vysoké vrcholy, velké rozhledy po moři mě úplně pohlcují a nevzbouzejí u mne projevů myšlenkových. Tehdy cítím a nedovedu vyjadřovati. Dovedu kresliti měsíc, jen když se dívám na jeho obraz ve studni." (Berlioz Wagnerovi, 10. září 1855.)

vlysů, jako ušlechtilé posunky italských dívek, jako vláčný profil albánských pahorků s božským úsměvem. On nejenom cítil tuto „středomořskou krásu" a vyjadřoval ji hudbou, nýbrž vytvářel také bytosti, jejichž místo by mohlo býti v řecké tragedii. Jeho Kassandra samotna by dostačila, aby mu zajistila hodnost jednoho z největších tragiků, jací byli v hudbě. A tato Kassandra, důstojná sestra Brunhildy Wagnerovy, vyniká nad ni tím, že je z aristokratičtějšího plemene, že je vznešeně střízlivá duší i posunky, jak by se i Sofoklovi byla líbila.

Není dosti zdůrazňována ona antická ušlechtilost, k níž se neustále bez námahy pozvedá Berliozovo umění. Nevidí se dosti, že byl ze všech hudebních skladatelů 19. století oním, který měl do nejvyšší míry smysl pro plastickou krásu. — Ale je neméně uznáváno, že byl jedním z nejlíbeznějších a nejbohatších melodistů? Weingartner kdesi líčí, jak byl překvapen, když, jsa pln běžných předsudků o nedostatku melodické vynalézavosti u Berlioza, otevřel náhodou jednu z jeho partitur, ouverturu k *Benvenutovi*, a nalezl ne jednu, ne dvě, nýbrž tři, čtyři, pět melodií podivuhodně krásných a bohatých:

„Tu jsem se dal do smíchu, zároveň z radosti nad tím, že jsem objevil takový poklad, i ze zlosti, když jsem zjistil, jak krátkozraký je lidský úsudek! Napočítal jsem již pět velkých témat, všechna plastická, osobitá, podivuhodně propracovaná, rozmanitá formou, pozvedající se stupňovitě až k vrcholnému bodu, a končící mocně působivým závěrem. Tak se tedy opravdu jevil očím kritiků i obecenstva skladatel, postrádající prý

invence! — Od toho dne měla pro mne umělecká republika o jednoho velkého občana více.[1]

Již Berlioz sám napsal roku 1864:

„Je snadné přesvědčiti se, že, třebas neberu kraťoučkou melodii za téma skladby, jako často činili i největší mistři, hledím vložiti opravdový melodický přepych do svých děl. Lze ovšem upírati těm melodiím hodnotu, uhlazenost, novotu, půvab, já sám je nemohu oceňovati; ale jestliže někdo popírá jejich jsoucnost, pak je to zlá vůle nebo nejapnost. Ty melodie jsou ovšem často velmi rozměrné, a tu krátkozraké dětské rozoumky nerozeznávají jasně jejich podobu, nebo jsou sdruženy s jinými vedlejšími melodiemi, které těm dětským rozoumkům zahalují jejich obrysy, nebo konečně ty melodie jsou tak nepodobny hloupůstkám, jimž obyčejný lid hudební říká melodie, že se nemůže odhodlati, aby obojímu dával totéž jméno."[2]

A jak podivuhodně rozmanité jsou ty melodie, od gluckovského zpěvu (arie Kassandřiny), čisté německé písně (Markétčina romance „Žhavý plamen lásky"), belliniovské melodie italské s tím, co má nejčiřejšího a nejjasnějšího (arietta harlekýnova v *Benvenutovi)*, nejširší věty wagnerovské (finale v *Romeovi)*, lidové písně (sbor pastýřů v *Dětství Ježíšově)*, až po nejvolnější, nejnovější formy recitativní arie, která je vlastním vynálezem Berliozovým (monology ve *Faustovi)*, s jejím mohutným rozvinováním, pružnými liniemi, neznatelným stupňováním jejích přečetných odstí-

1 *Guide musical*, 20. listopadu 1903, přel. Alekan.
2 *Mémoires*, II, 361.

nů.[1] Řekl jsem, že nikdo se Berliozovi nevyrovná ve vyjadřování tragické melancholie, omrzelosti života, úzkosti před smrtí. Celkem lze říci, že byl jedním z největších elegiků hudby. Všiml si toho již Ambros, který byl kritikem tak bystrozrakým a tak novým: „Berlioz cítí s *niternou něhou*, s citovou hloubkou, jíž snad, vyjímaje Beethovena, neměl žádný hudebník." A Heinrich Heine má velmi jasné tušení Berliozovy originality, když ho nazývá „obrovským slavíkem, skřivanem tak velkým jako orel". Ta slova jsou nejenom malebná, ale také pozoruhodně výstižná. Neboť obrovská síla Berliozova je ve službách duše něžné a rozlítostněné; není tu nic z heroismu Beethovenova, Händelova, Gluckova, ba ani Schubertova. Líbeznost umberského malíře *(Dětství Ježíšovo)*, niterný smutek, dar slz, elegická něha, bolest.

*

Ale chci dojíti k hluboké původnosti Berliozově, k oné, o níž se zhruba nemluví a která přece z něho učinila mnohem více než velkého hudebníka, nežli nástupce Beethovenova anebo předchůdce Wagnerova, jak byl nazýván, totiž, spíše ještě nežli je sám Wagner, tvůrce „umění budoucnosti", zahajovatele nové hudby, která dnes se teprve sotva rozbřeskuje.

Tato původnost je dvojí. Zvláštní složitostí svého genia se Berlioz dotýká dvou protivných pólů umění a razil hudbě dvě cesty zcela různé: velkého umění lidového a hudby svobodné.

1 Jean Marnold dobře vystihl tuto Berliozovu „monodickou" genialitu ve svých článcích, nadepsaných *Hector Berlioz, musicien (Mercure de France*, 15. ledna a 1. února 1905.)

Všichni jsme zotročeni hudební tradicí minulosti. Po celá pokolení jsme již tak navykli nésti to jho, že ho ani nepozorujeme. A poněvadž koncem 18. století se Německo ujalo vlády nad hudbou, je ta tradice, která po dvě předcházející století byla italská, nyní téměř úplně německá. Myslíme v německých formách. Střih vět, jejich rozvíjení, jejich logiku, jejich rovnováhu, celou hudební retoriku, komposiční mluvnici čerpáme z cizího myšlení, pozvolna vypracovaného německými mistry. Nikdy ta nadvláda nebyla úplnější a tíživější nežli po vítězství Wagnerově. Tehdy počala kralovati nad hudbou světovou ohromná perioda německá, ten netvor o tisíci pažích, o tisíci pahýlech spolu srostlých, nekonečně roztažitelných, mohoucích rázem obejmouti stránky, scény, akty, celá dramata. Kdo z nás by mohl připustiti, aby některý Francouz se snažil psáti podle věty Schillerovy a Goethovy? A v hudbě přece jsme se o něco takového pokoušeli a dosud pokoušíme. — Lze se tomu diviti? Mluvme upřímně: v hudbě takořka nemáme francouzských mistrů slohu. Všichni naši největší skladatelé jsou cizinci. Zakladatel první francouzské opery, Lulli, byl Florenťan. Zakladatel druhé francouzské opery, Gluck, byl Němec. Zakladatelé třetí francouzské opery, Rossini a Meyerbeer, byli jeden Ital, druhý Němec. Tvůrci opery komické byli Ital Duni a Belgičan Grétry. Franck, který přetvořil naši novodobou školu, byl také Belgičan. Uvádím pouze největší. Ti muži nám přinášeli sloh svého plemene, anebo se jako Gluck snažili založiti „sloh mezinárodní",[1] v němž setřeli nejosobitější rysy našeho ducha.

1 Gluck to sám pověděl v listě psaném pro *Mercure de France*, v únoru 1773.

Nejfrancouzštější druh, komická opera, dílo to dvou cizinců, děkuje za mnohem více italské *opera buffa,* nežli bylo řečeno; a každým způsobem zobrazuje jen velmi nedostatečně nějaké plémě. Duchové nejumírněnější, kteří se pokoušeli vymaniti se z vlivů italských nebo německých, dospěli nejčastěji jenom k tomu, že vytvořili sloh přechodný, italsko-německý, jehož typem je opera od Aubera po Ambroise Thomase. Ve skutečnosti je pouze jediný mistr prvního řádu před Berliozem, který vyvinul mocné úsilí, aby osvobodil francouzskou hudbu, totiž Rameau; ačkoli však byl hudebním geniem, byl překonán uměním italským.[1] — Zcela nutně tedy francouzská hudba byla vydána cizím hudebním formám. A jako Německo 18. století horlivě napodobilo naše formy stavitelské a literární, tak si Francie 19. století navykla mluviti německy v hudbě. Ježto pak většina lidí myslí jenom tolik, co mluví, stalo se i myšlení německým; je třeba velké námahy, abychom pod tou tradiční lží nalezli upřímnou a bezděčnou podobu hudebního myšlení francouzského.

Berliozův genius ji nalezl pudově. Hned v prvních svých dílech usiloval o to, aby zbavil naši hudbu ohromné tíhy té cizí tradice, která ji dusí.[2]

1 Nemluvím o mistrech franko-flámských z konce 16. století, jako byl Jannequin, Costeley, Claude Mladší, Mauduit, jež nedávno nalezl Henry Expert a z nichž vane tak původní vůně; zůstali totiž téměř docela neznámi od své doby až po naše dni. Náboženské války přervaly francouzskou hudební tradici a zmařily zčásti velikost francouzského umění.

2 Je zábavné, vidíme-li, jak Wagner staví proti Berliozovi, jakožto typ opravdové francouzské hudby, Aubera a jeho operu, italsko-německého to míšence. Je tím jen dokázáno, že Wagner, jako většina Němců, je neschopen postihnouti skutečnou původnost francouzské hudby a vidí

Všechno ho určovalo k té úloze, ba i jeho nedostatky a nevědomosti. Jeho historické vzdělání hudební bylo kusé. Saint-Saëns nám říká, že „pro něho nebylo minulosti; nechápal starých mistrů, jež mohl poznati pouze četbou". Neznal Bacha. Šťastná nevědomost! Jí děkuje za to, že napsal oratoria, jako je *Dětství Ježíšovo*, aniž byl trápen tradičními reminiscencemi na německé oratorní mistry. Jsou lidé jako Brahms, kteří po celý skoro svůj život byli jen stínem minulosti. Berlioz neměl nikdy jiné snahy, nežli vyjadřovati sám sebe. Tak vytvořil ono veledílo, *Útěk do Egypta* (La Fuite en Egypte), vzešlé z nejčistějšího cítění lidového.

Zejména však byl nejsvobodnější povahou, jaká kdy byla. Svoboda pro něho byla velitelskou potřebou. „Svoboda srdce, ducha, duše, všeho!... Svoboda opravdová, naprostá, nesmírná!..."[1] — A tato chvějící se svoboda, jež byla neštěstím jeho života, připravujíc ho o podporu jakékoli víry, odpírajíc jeho myšlení jakéhokoli útočiště, jakéhokoli odpočinku, ba i měkké podušky pochybovačnosti, — ta „opravdová svoboda" byla velikostí a jedinečnou původností jeho hudební koncepce.

„Hudba," píše Berlioz C. Lobovi roku 1852, „je nejbásničtější, nejmohutnější, nejživější ze všech

pouze její nejvíce vnější stránky. Chceme-li si uvědomiti hudební osobitost některého národa v tom, co má nejniternějšího, je nejlépe studovati jeho lidové písně. Provedeme-li tuto práci u našich (látky není nedostatek), uvidíme, jak velice se liší od německých a jak se v nich plemenná povaha projevuje jakožto volnější, pružnější, jadrnější, odstíněnější.

1 *Mémoires*, I, 221, 222.

umění. Měla by také býti z nich nejsvobodnější; dosud není... Novodobá hudba, toť antická Andromeda, božsky krásná a nahá; přikuta jsouc ke skále na břehu nesmírného moře, očekává vítězného Persea, který by rozťal její řetězy a rozbil na kusy chiméru, která se jmenuje Rutina."

Jde o to, vysvoboditi ji z těsných rytmů, forem a pravidel tradičních, do nichž je uzavřena.[1] A zvláště jde o to, aby byla osvobozena od nadvlády slova; musí býti pozdvižena z nedůstojné úlohy služky poesie:

„Jsem pro hudbu volnou. Ano, volnou a hrdou, a suverénní a dobyvačnou, chci, aby si brala vše, aby si přizpůsobovala vše, aby pro ni nebylo ani Alp ani Pyrenejí; ale při svých výbojích musí bojovati osobně a nikoli skrze své podvelitele. Nechť si má, když je to možné, dobré verše, seřazené v bitevním šiku; ale musí jíti sama do ohně jako Napoleon, musí kráčeti v první řadě falangy jako Alexander. Je tak mocná, že by v některých

1 „Dnes, v síle mládí je hudba osvobozená, svobodná; dělá, co chce — mnoho starých pravidel více neplatí; byla sestavena nedosti svědomitými pozorovateli anebo duchy vyšlapaných cestiček pro jiné duchy podobné. — Nové potřeby ducha, srdce i sluchu nám ukládají nové snažení, a v některých případech nás i nutí, abychom rušili staré zákony. — Některé formy jsou již příliš otřelé, aby jich ještě mohlo býti užito. — *Všechno je dobré* ostatně anebo *všechno je špatné*, podle toho, k čemu se toho upotřebí a z jakého důvodu... Zvuk a zvučnost jsou pod ideji, idea je pod citem a vášní." (Berliozovo vyznání víry za Wagnerových koncertů v Paříži, roku 1860. *A travers chants*, 312.) Srovnejte Beethovenova slova: „Není pravidla, jež by nebylo lze porušiti pro něco krásnějšího."

případech zvítězila sama a že má tisíckráte právo, říkati jako Medea: Já samotna, a to je dosti!"[1]

Berlioz protestuje důrazně proti „bezbožné teorii Gluckově"[2] a „zločinu Wagnerovu", jimiž se hudba činí otrokyní slova. Hudba je nejvyšší poesií a neuznává žádného pána.[3] Berliozovi tedy jde o to, aby neustále zvětšoval vyjadřovací moc čisté hudby. Kdežto pak Wagner, mnohem umírněnější a tradičnější, hledí zavésti kompromis (snad vůbec nemožný) mezi hudbou a slovem, a vytvořiti nové lyrické drama, — mnohem revolučnější Berlioz dospívá k dramatické symfonii, jejímž nedostiženým vzorem zůstává podnes *Romeo a Julie*. Dramatická symfonie ovšem narazila na všechny druhy pedantičnosti. Stavějí proti ní dvě these: jedna je přejata z Bayreuthu a stala se dogmatem; druhou je běžné mínění, příjímané lenivě nesčetným davem, který mluví o hudbě, neznaje ji.

1 Kněžně Wittgensteinové, 12. srpna 1856.

2 Není snad ani třeba připomínati *věnovací list k Alcestě* z roku 1769 a prohlášení Gluckovo, že „hleděl přivésti hudbu opět k její opravdové úloze, podepírati totiž poesii, aby byl zesílen výraz citu a zvětšena zajímavost situací... a přidávati k ní, co k přesné a dobře komponované kresbě přidává živost barev a šťastný soulad světel a stínů..."

3 Tuto revoluční teorii má již Mozart: „Hudba má panovati svrchovaně a dáti zapomenouti na všecko ostatní. V opeře je naprosto nutné, aby poesie byla poslušnou dcerou hudby." (List otci ze dne 13. října 1781.) — Ztráceje bezpochyby naději, že dosáhne té poslušnosti, pomýšlel Mozart vážně na to, že rozbije formu opery a že ji nahradí (již roku 1778 jako předtím Rousseau roku 1773) jakýmsi melodramatem, jejž nazývá *duodrama*, kde by hudba a poesie, nezávislé jedna na druhé, svobodně sdružené šly dvěma rovnoběžnými cestami. (List z 12. listopadu 1778.)

První these, vnucená Wagnerem, zní, že hudba nedovede vyjadřovati činnost bez pomoci slova a posunku. Jménem tohoto rozhodnutí odsuzuje tolik lidí a priori Berliozova *Romea*. Považují za dětinské, že chce činnost *překládati* do hudby. — Myslí, že je méně dětinské, chtíti *zobrazovati* činnost hudbou? Že jednání hercovo se nějak velmi šťastně shoduje s hudbou? — Nechť jen se hledí vytrhnouti z ohromné lži, která na nás leží již po tři sta let! Nechť otevrou oči a nechť vidí — co viděli velcí lidé čistého pohledu, jako Rousseau a Tolstoj, — jakou je totiž opera pošetilostí! Nechť objeví obludnost bayreuthského divadla! — Ve druhém jednání *Tristana* je slavná stránka, kde Isolda, očekávající Tristana a hořící žádostí, ho konečně vidí přicházeti a zdaleka mu mává šátkem, podle několikrát opakované figury orchestru. Nemohu pověděti, jaký účinek má na mne toto *napodobeni* (nic jiného to přece není) řady zvuků řadou posunků. Nikdy jsem se na to nemohl dívati, abych se nezlobil nebo nesmál. Zvláštní je, když to místo slyšíme na koncertě, že „vidíme" onen posunek. Na jevišti ho nevidíme, anebo se nám zdá dětinský. Svobodné jednání ustrnuje v hudebním krunýři; bije do očí nesmyslná konvenčnost takového divadla. Hudba sama kreslí zřetelně postavu i chůzi obrů v *Rheingoldu;* z ní vyšlehuje blesk, v ní se klene duha po mracích. Na jevišti je z toho pimprlová komedie. V hudebním divadle cítíme, jaká nepřekročitelná propast zeje mezi hudbou a jevištním jednáním. Hudba je svět o sobě. Chce-li líčiti drama, neobráží se v ní skutečné jednání, nýbrž jednání ideální, přetvořené duchem, jež může postřehnouti pouze vnitřní zrak. Nejhorší hloupostí je, postaviti obojí vidění vedle

sebe, oční a duševní. Ve dvou případech ze tří se navzájem maří.

Druhá these, stavěná proti programové symfonii, je these domněle klasická (není v ní ani zbla klasičnosti): hudba prý není k tomu, aby vyjadřovala náměty určité; svědčí jí neurčitost. Čím je nepřesnější, tím je větší její moc, tím více představ vybavuje.

Nejprve se zeptám: co je to nepřesné umění? Co je to umění, které by bylo neurčité? Netlukou se ta dvě slova vzájemně? Může se vůbec vyskytnouti to prapodivné sdružení? Mohl by umělec něco napsati, kdyby si jasně nepředstavoval? Myslíte, že tvoří namátkou, jak genius mu našeptává? — Musíme si pověděti toto: Beethovenova symfonie je dílo přesné až do nejmenších záhybů; a Beethoven měl, ne-li rozumové vědomí, tedy jistě tušení, intuici všeho, co činil. Jeho poslední kvarteta jsou symfonie, líčící jeho duši, mnohem ještě názornější nežli symfonie Berliozovy; vždyť Wagner mohl rozebírati jedno z nich pode jménem „jednoho dne z Beethovenova života". Beethoven se ustavičně snaží překládati do hudby niterný svět srdce, ono duševní nekonečně malé, co se nedá zřetelně vyjádřiti slovy, co však je stejně přesné, ba přesnější nežli slova; vždyť slovo, jsouc abstrakcí, shrnuje četné jednotlivé zkušenosti, a obsahuje tedy mnoho různých smyslů. Hudba je tisíckráte odstíněnější a výstižnější nežli mluva; a má nejenom právo vyjadřovati přesné city a náměty, nýbrž i povinnost. A nečiní-li toho, pak není hudbou, není ničím! — Berlioz je v té příčině věrným dědicem myšlení Beethovenova. Rozdíl mezi dílem jako *Romeo* a symfonií Beethovenovou je, že se Berlioz napohled snaží užíti

hudebního vyjádření pro náměty a city objektivní, nezávislé na něm. Ale já nevidím, proč by mělo býti hudbě více zakázáno nežli poesii, aby nevycházela z divadla vlastního já a nepokoušela se líčiti drama všehomíra. Shakespeare se vyrovná Dantovi. Lze ostatně dodati, že u člověka, jako je Berlioz, nalezneme vždycky jeho samého v jádře všech jeho skladeb; jeho duše, hladovící po lásce a zžíraná nicotou, prozařuje skrze všechny výjevy *Romea.*

Nechci se dále příti, ačkoli by se dalo tolik ještě říci o té věci. Povím ještě jenom toto. Vzdejme se již jednou té nesmyslné domýšlivosti, že můžeme umění sešněrovávati pravidly. Neříkejme: „Hudba může... Hudba nemůže vyjadřovati to a ono." Říkejme: „Zlíbí-li se geniu..." Pro genia je všechno možné; a hodí-li se mu to zítra, bude hudba malbou a poesií. Berlioz to přece dokázal v *Romeovi.*

Dílo opravdu neobyčejné. „Báječný ostrov, na němž stojí chrám čistého umění."[1] Pokud na mně jest, stavím je nejenom na roveň nejmohutnějším výtvorům Wagnerovým, ale myslím, že je plodnější jakožto poučení a pramen pro umění; francouzské umění novodobé z něho ještě nevytěžilo všeho, co lze. Je známo, že po několik let již mladá francouzská škola usiluje o to, aby osvobodila naši hudbu od německých vzorů, aby vytvořila recitativní mluvu, která by nám byla vlastní a kterou by více neutlačoval *leitmotiv,* mluvu výstižnější a ne tak těžkopádnou, která by, majíc podávati svobodné cítění dnešní, se neutíkala stále ke klasickým nebo wagnerovským způsobům vyjadřování (i myšlení). Nedávno vydala *Schola*

1 *Mémoires,* I, 341.

Cantorum manifest, ve kterém prohlašovala „svobodu hudební věty... svobodnou mluvu ve svobodné hudbě... vítězství hudby přirozené, svobodné a hybné, jako je řeč, plastické a rytmické jako antický tanec" — vyhlašujíc tak válku metrickému umění posledních tří století.[1] — Tohle je ta hudba! Nikde nenaleznete pro ni dokonalejšího vzoru. Je pravda, že mnozí z těch, kdo se hlásí k oněm zásadám, odmítají ten vzor a netají se se svým pohrdáním k Berliozovi. Proto také, přiznávám se, mám jisté pochyby o účinnosti jejich snažení. Bojím se, aby nebylo více archaismu nežli opravdového života v jejich požadavku „svobodné hudby", jestliže necítí báječnou svobodu této hudby, průzračného to a hebkého závoje vášnivě živé duše. Studujte, neříkám jenom nejslavnější jeho skladby, jako je *Milostná scéna* (Scène d'amour), skladba, jíž si z celého svého díla Berlioz sám nejvíce vážil)[2] anebo jako je *Smutek Romeův* a *Slavnost Capulettů*, kde vůle podobná Wagnerově rozpoutává a ovládá vír vášní a radosti. Vezměte si stránky nejméně známé, jako je *Zpívané scherzetto královny Mab*, nebo *Procitnutí Juliino* a smrt milenců.[3] Jaká duchovní lehkost v jedné z nich, jaké vášnivé chvění ve druhé, a jaká svoboda a výrazová správnost v obou! Je to velikolepý jazyk, báječně střízlivý a jasný; ani slůvka zbytečného, ani slůvka, které by nemalo-

1 *Tribune de Saint-Gervais*, listopad 1903.
2 *Mémoires*, II, 365.
3 „Toto místo obsahuje dávku vznešeného, příliš silnou pro průměrné obecenstvo; však také Berlioz s velkolepou nestoudností genia radí kapelníkovi v poznámce, aby obrátil list a přeskočil je." (Georges de Massougnes, *Berlioz.*)
Ušlechtilé a hrdé pojednání George de Massougnes vyšlo roku 1870 — předbíhalo tedy značně svou dobu.

valo neomylnou barevnou skvrnou. Ostatně skoro ve všech velkých dílech Berliozových před rokem 1845 (to jest před *Zatracením)* naleznete tuto jadrnou přesnost, tuto vášnivou výstižnost, tuto všemohoucí svobodu.

Svobodu rytmickou především. Schumann, který ze všech velkých hudebníků jeho doby byl Berliozovi nejblíže a byl nejhodnější, aby mu porozuměl, byl jí překvapen ve *Fantastické symfonii.*[1] Píše, že „nynější doba jistě nevydala skladby, v níž by taktů a rytmů sudých, kombinovaných s takty a rytmy lichými, bylo svobodněji užíváno. Zřídka se tu druhá část věty shoduje s dílem prvním, jako odpověď s otázkou. Tato anomalie je příznačná pro Berlioze a je v souhlase s jeho jihozemskou povahou." Schumann naprosto proti ní nebrojí, naopak vidí v ní nezbytnost hudebního vývoje: „Zdá se, že hudba má snahu vraceti se ke svým prvopočátkům, do dob, kdy ji ještě netížily zákony rytmu; zdá se, že se jich chce zbaviti, že se chce státi nenuceným hovorem a povznésti se na výši jakéhosi básnického jazyka." A uvádí tato slova Ernesta Wagnera: „Kdo se v hudbě úplně vymkne tyranii taktu a osvobodí nás od ní, ten vrátí alespoň na pohled tomuto umění svobodu . . ."[2]

Zvláště pak svobodu melodickou. Ty hudební věty jsou plynné a chvějné jako život, a „každý

1 „Och, jak ctím, jak miluji Schumanna, již za to jen, že napsal ten jediný článek." (Hugo Wolf, 1884.)

2 *Neue Zeitschrift für Musik.* Viz též *Hector Berlioz et Robert Schumann* (fr. překl. Schott, 1879.)

Berlioz bojoval ustavičně za tu svobodu rytmu, za ty „rytmické harmonie", jak říká. Chtěl na konservatoři zavésti zvláštní *třídu rytmu (Mémoires,* II, 241). Ale ve Francii nenalezl porozumění. „Třebas není tak zaostalá

tón sám o sobě", jak praví opět Schumann, „je tu tak mocný, že nesnesou, *jako mnoho starých lidových písní,* žádné harmonisace, a že mnohdy dokonce i doprovod škodí jejich šíři".[1] Ty melodie se přizpůsobují citovému dojetí tak, že znázorňují nejmenší záchvěvy těla i duše — a to střídavě s mocnou výplní i přejemnou modelací, s velkolepou surovostí modulace i mocnou šelestivou chromatikou, s nepostižitelným odstupňováním stínů a světel, s nepostřehnutelnými záchvěvy myšlenky, jako jsou nervové vzruchy, probíhající celým tělem. Umění to jedinečné hyperaesthesie, ještě jemněji citlivé nežli Wagnerovo, nespokojující se novověkou formalitou, utíkající se ke starým toninám, vzpouzející se, jak poznamenává Saint-Saëns, enharmonii, vládnoucí nad hudbou od doby Bachovy, a která snad je „kacířstvím, určeným k tomu, aby opět *zaniklo."*[2] Oč je recitativní zpěv Berliozův, s dlouhými, točitými liniemi,[3] krásnější

jako Italie v té příčině, je Francie dosud ohniskem odporu proti pokrokům rytmického osvobození." *(Mémoires,* II, 196.) — V té příčině ovšem asi za deset posledních let byly učiněny velké pokroky.

1 *Ibid.* „Velmi řídká to zvláštnost," dodává Schumann, „která vyznačuje skorem všechny jeho melodie..." Schumann v tom vidí příčinu, proč Berlioz nejčastěji dává svým melodiím za doprovod pouhý bas anebo akordy horní a dolní kvinty — opomíjeje hlasů středních."

2 „Co potom zůstane z nynějšího umění? Snad jediný Berlioz, který, poněvadž nehrál na klavír, měl pudový odpor k enharmonii; je v tom protinožcem Richarda Wagnera, který je vtělenou enharmonií, který z tohoto principu vyvodil jeho nejzazší důsledky." (Saint-Saëns.)

3 Jacques Passy poznamenává, že u Berlioze jsou nejčastější věty dvanáctitaktové, šestnáctitaktové, osmnáctitaktové, dvacetitaktové. U Wagnera jsou osmitaktové věty vzácné, čtyřtaktové již častější, dvoutaktové ještě častější; a nejčastější ze všech jsou jednotaktové. *(Berlioz et Wagner,* článek v časopise *Correspondant* ze dne 10. června 1888.)

podle mého mínění nežli wagnerovská deklamace, která — vyjímaje vrcholy dějové, kdy se zpěv rozlévá široce silnými, jadrnými větami, jež ostatně mají nejčastěji krátký dech, — se nutí k tomu, aby jakž takž vyznačovala spád mluvené řeči, což se křiklavě odráží od podivuhodné symfonie orchestrální. — Ba i orchestr Berliozův je z jemnějšího těsta a má svobodnější život než Wagnerův, proud to žhavé litiny, která odnáší a drtí vše, co jí je v cestě. Je rozdělenější, méně kompaktní, pružnější. Obráží se v něm ohnivá a rozmanitá příroda, tisícerá, nepostřehnutelná hnutí duše i věcí; je to div bezděčnosti a rozmaru. Přese všechno zdání je Wagner klasikem, srovnáme-li ho s Berliozem. Je pokračovatelem a dokonavatelem díla německých klasiků; nezavádí v ničem novot, je vyvrcholením a zakončením jednoho uměleckého vývoje. Berlioz však započíná vývoj nový a v jeho umění nalézáme všechen nerozvážný a milý zápal mládí. Bronzového zákona, který doléhá na umění Wagnerovo, není v prvních dílech Berliozových. Činí zdánlivý dojem naprosté svobody.[1]

1 Třeba tu pověděti několik slov o harmonické chudobě a neobratnosti Berliozově, jež ostatně nelze popírati; někteří kritikové a skladatelé se totiž nebáli — (mám říci, té směšnosti? — Wagner to řekne za mne) — že viděli u tohoto genia jenom „pravopisné chyby". Těm strašlivým gramatikům, kteří přede dvěma sty lety by nebyli opominuli zasednouti na soudnou stolici nad Molièrem pro jeho „*žargon*", odpovím úsudkem Schumannovým: „Přes rozmanitost kombinací, jichž dosahuje s málem prvků, se Berliozovy harmonie vyznamenávají jakousi jednoduchostí, ba i pevností a řízností, s níž se setkáváme toliko u Beethovena... Přece však nalezneme tu a tam harmonie vulgární a triviální, jiné, které jsou chybné — alespoň podle starých pravidel. Některé však při tom působí nádherným účinkem. Jinde jsou zase harmonie neurčité a nevyhraněné, anebo špatně znějící, vyumělkované, hledané. A přece

Jakmile postřehneme hlubokou původnost této hudby, vysvětlíme si, proč narazila a dosud naráží na tolik tlumené nevraživosti. Kolik výtečných hudebníků, duchů vybraných a poddajných, uctivých k veškeré umělecké tradici, je neschopno rozuměti Berliozovi, protože nesnesou vzduchu svobody, jejž u něho dýšeme! Jsou tak zvyklí mysliti po německu, že Berliozova řeč je mate, anebo uráží jejich sluch. A jak by ne! Vždyť je to snad po prvé, že velký francouzský hudebník se odvažuje mysliti po francouzsku! — A z toho důvodu právě jsem výše upozorňoval, jak by bylo nebezpečné přijímati příliš ochotně německé výklady Berlioze. Muži jako Weingartner, Richard Strauss nebo Mottl, rození to hudebníci, musili, jistě více než jiní a beze vší pochyby spíše nežli my, oceniti hudební genialitu Berliozovu. Nedůvěřuji však jim tak trochu, že by dovedli procítiti duši, tolik se lišící od duše jejich. Naší věcí je, věcí každého z nás, abychom se naučili čísti tuto myšlenku, tak cele naši, tak svobodnou, která i nás osvobodí.

*

Jinou velkou původností Berliozovou je, že pudově vytušil, jaká hudba se hodí pro mladé demokracie, pro lidové masy, pozdvižené nedávno ke svrchovanosti. Přese své aristokratické pohrdání

to všechno má u Berlioze jistý svůj ráz. Jen zkuste ho opravovati nebo jenom v něm cokoli pozměňovati — pro cvičeného harmonika to bude hračkou — a uvidíte, jak to hned bude mdlé!" (Článek o *Symphonie fantastique.)* — Ale nechme té „mluvnické hádky", jak píše Wagner, a „dětinské otázky, zda je či není dovoleno dopouštěti se neologismů v harmonii nebo melodii." (Wagner Berliozovi 22. února 1860.) — Jak říká opět Schumann, „hledejte si kvinty a dejte nám pokoj!"

měl duši lidovou. Hippeau o něm užívá definice, jíž Taine vymezil romantického umělce: „plebejec nového plemene, bohatě nadaný schopnostmi a tužbami, který, přišed po prvé na vrcholky světa, vykládá hřmotně zmatek své mysli i svého srdce." Roste uprostřed zkazek o císařské epopeji a uprostřed revolucí. Píše svou kantátu pro římskou cenu v červenci 1830 „za suchého a mdlého zvuku zbloudilých kulek, které, opsavše parabolu nad střechami, rozpleskávají se o zeď u jeho oken."[1] Když ji dopíše, jde si s pistolí v ruce „zaskotačiti do Paříže se svatou sběří". Zpívá Marseillaisu a chce, aby ji zpíval lid, „vše, co má hlas, srdce a krev v žilách!"[2] Za své cesty do Italie putuje z Marseille do Livorna s mazziniovskými spiklenci, kteří se jdou účastniti povstání modenského a bolognského. Chtěj nechtěj je hudebníkem revolucí. Má smysl pro lidový život. Nejenom vrhá na jeviště hemživé a hlučící davy, jako v římském karnevalu druhého jednání *Benvenuta*, které o třicet let dříve ohlašují davy *Meistersingerů*, nýbrž vytváří lidovou hudbu, kolosální sloh.

Vzorem mu v tom byl Beethoven, Beethoven *Eroicy*, sonaty *c mol*, symfonie *a dur*, zejména pak *Deváté*. I tu je Berlioz jeho dědicem a pokračovatelem.[3] A ve svém pochopení pro hmotný

1 *Mémoires*, I, 155.

2 Tak totiž, jak známo, nadepsal Berlioz partituru své úpravy Marseillaisy pro velký orchestr a dvojí sbor.

3 „Od Beethovena," praví Berlioz, „žijí v našem umění ty kolosální formy." *(Mémoires*, I, 112.) — Berlioz zapomíná jednoho Beethovenova vzoru, totiž Händela. — Také jest vzpomenouti příkladu hudebníků francouzské revoluce: Méhula, Gosseca, Cherubiniho, Lesueura, jejichž díla ovšem se nevyrovnají jejich úmyslům, nepostrádají však jisté velikosti a projevují nezřídka tušení nového, heroického a lidového umění.

účin, pro zvučnou hmotu, staví „babylonské, ninivetské budovy", jak sám píše,[1] „hudbu rázu Michelangela",[2] „ve slohu ohromném".[3] Právě *Smuteční a vítěznou symfonii* pro dvojí orchestr a sbor, *Te Deum* pro orchestr, varhany a trojí sbor, má Berlioz ze všech svých děl nejraději a finale druhé skladby *(Judex crederis)* považuje za nejvelkolepější ze všeho, co napsal;[4] dále *Císařskou* (l'Impériale) pro dvojí orchestr a dvojí sbor; konečně slavné *Requiem* se „čtyřmi plechovými orchestry, oddělenými od sebe a rozmlouvajícími spolu na vzdálenost kolem velkého orchestru a hlasové masy". Často jsou to jako *Requiem* skladby příliš chvatného slohu, poněkud obyčejné citovosti, ale drtivě velkolepé. Za svou velikost neděkují pouze ohromnosti prostředků, jichž bylo užito, nýbrž i „slohové šíři a hrozitánské pomalosti jistých postupů, jejichž bouřlivého cíle neuhadujeme a jež dodávají těm skladbám jejich podivně obrovitého rázu."[5] Berlioz tu zůstavil

1 List Morelovi z roku 1855. Berlioz tak nazývá části *Tibi omnes* a *Judex* svého *Te Deum*. Můžeme vedle toho postaviti úsudek Heinův: „Berliozova hudba mi připomíná obrovské druhy vyhynulých zvířat, báječné říše... Babylon, visuté zahrady Semiramidiny, divy Ninive, smělé stavby egyptské..."

2 *Mémoires*, I, 17.

3 List neznámému, patrně z roku 1855 (sbírka Siegfrieda Ochse), otištěný v *Geschichte der französischen Musik* Alfreda Bruneau, Berlin, 1904. Tento list obsahuje zajímavý rozborný seznam Berliozova díla, jím samým sestavený. Projevuje v něm zvláštní oblibu pro své skladby „kolosálního druhu" *(Requiem, Symphonie funèbre et triomphante, Te Deum)* anebo ve „slohu ohromném" *(L'Imperiale)*.

4 *Mémoires*, II, 364, a uvedený již list ze sbírky Siegfrieda Ochse.

5 *Mémoires*, II, 363. Viz též II, 163 a nn., popis obrovského festivalu z roku 1844, při němž účinkovalo 1022 lidí.

mohutné příklady krásy, která v hudbě může vyplynouti ze zcela surové masy. Tak jsou i Alpy obludné, a přece krásné a úchvatné svou nesmírností. V těch kyklopských dílech „nechává skladatel", jak říká jeden německý kritik, „působiti živelnou a surovou sílu zvuku a čistého rytmu."[1] Není to již skoro ani hudba. Jsou to přírodní síly. Berlioz sám nazývá své *Requiem* „hudebním kataklysmatem."[2]

Ty orkány mají mluviti k lidu, mají rozbouřiti a pozdvihnouti ten těžkopádný lidský oceán. *Requiem* je jakýsi *Poslední soud*, nikoli jako onen v kapli Sixtinské (který se Berliozovi nikterak nelíbil) pro velké aristokracie, nýbrž pro hlučné, vášnivé a poněkud barbarské davy. *Pochod Rákoczyho* není ani tak uherským pochodem jako bitevní hudbou revoluční. Vyzývá k útoku; za epigraf se mu hodí, jak praví Berlioz, Vergiliovy verše:

... Furor iraque mentes
Praecipitant, pulchrumque mori succurrit in armis.[3]

1 Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal.*
2 *Mémoires,* I, 312.
3 List ze 14. února 1861 mladým Maďarům. — Viz též v *Mémoires,* II, 212 a nn., jaký neuvěřitelný dojem učinil Rákoczyho pochod na pešťské obecenstvo, zvláště pak zajímavou scénu závěrečnou: „... Pojednou vchází muž nuzně oblečený, jehož obličej je předivně oživen. Když mě spatří, vrhne se na mne, objímá mne zuřivě, jeho oči slzí, a stěží může vykoktati tato slova: Ach, pane, pane, já Maďar... chudák... nemluví francouzsky... un poco l'italiano... Odpusťte... mé nadšení... Ach, porozuměl jsem vašemu dílu... Ano, ano, velká bitva... Němci psi!" A tluka se pěstí do prsou, pokračoval: „Tady v srdci... vás nosím... *Ach! Francouz... revolucionář... dovede dělat revoluční hudbu...*"

A když Wagner slyší *Smuteční a vítěznou symfonii,* musí sám uznati, že Berlioz „se vyzná ve psaní skladeb dokonale lidových v nejideálnějším smyslu toho slova":

„Poslouchaje tuto symfonii, jsem pocítil dojem, že kterýkoli výrostek v modré haleně a rudé čapce jí musí důkladně rozuměti. Nikterak bych neváhal stavěti toto dílo nad ostatní velká díla Berliozova. Je ušlechtilé a veliké od první do poslední noty; vznešené vlastenecké nadšení, zvedající se od tónu naříkavého až po nejvyšší vrcholky apotheosy, chrání tohoto díla před jakoukoli nepravou exaltací... Musím s radostí vyjádřiti své přesvědčení, že toto dílo potrvá a bude rozdmychovati statečnost, pokud potrvá národ, nesoucí jméno Francouzů".[1]

Jak to, že taková díla naše demokracie opomíjí, že nemají místa v našem veřejném životě, že nejsou přidružena k našim velkým obřadům? Tak bychom se jistě ptali užasle, kdybychom už sto let nebyli zvyklí na to, jak netečný je stát k umění. Co by nebyl Berlioz dovedl, kdyby mu byly bývaly dány prostředky, kdyby taková síla se byla mohla uplatniti v revolučních slavnostech!

Pohříchu třeba dodati, že i v této příčině byla jeho povaha nepřítelkyní jeho genia, a jako se zdá, že ten zahajovatel svobodné hudby má v druhé polovici svého života strach před sebou samým, couvá před důsledky svých zásad, vrací se ke klasicismu — tak i ten revolucionář upadá do rozmrzelého žehrání na lid a na revoluce, na „re-

1 5. května 1841. Richard Wagner, *Musiker, Dichter und Philosophen.*

publikánskou choleru", na „špinavou a pitomou republiku", „republiku krosnářů a hadrářů", „hanebnou lidskou chamraď, stokrát pitomější a divočejší ve svých revolučních záchvatech a úšklebcích nežli paviáni a orangutani bornejští"![1] Nevděčník! Těm revolucím, těm bouřlivým demokraciím, těm lidským katastrofám přece děkoval za nejlepší část svého genia, a zapíral je! Byl hudebníkem nových časů, a vrací se do minulosti!

*

Nechťsi! Ať již chtěl nebo ne, razil umění velkolepé dráhy. Francouzské hudbě ukázal správnou cestu, po níž se měl dáti její genius, odhalil jí její určení až po něho zneuznávané. Dal nám hudební mluvu psychologicky pravdivou a podivuhodně pružnou, svobodnou hudbu, oproštěnou od cizí tradice, vzešlou z hloubi našeho plemene, utvořenou podle francouzského ducha, shodující se s jeho přesnou obrazností, s jeho malebným pudem, s jeho dojmovou pohyblivostí, s jeho neobyčejnou potřebou odstínů. A položil velkolepé základy k národní a lidové hudbě pro největší evropskou demokracii.

To jsou zásluhy nepochybné. Kdyby Berlioz byl měl Wagnerův rozum, aby si plně uvědomil hloubku svých tuch, kdyby byl měl Wagnerovu vůli, aby v nerozlučný celek seskupil a spořádal vůdčí myšlenky svého genia, troufám si říci, že by byl v hudbě provedl větší revoluci nežli Wagner, kte-

1 *Mémoires*, I, 43. — Berlioz napadá i revoluci roku 1848, již by byl mohl tak dobře chápati. Místo aby jako Wagner využil té rozechvělé doby a psal vášnivá díla, pracuje o *Dětství Ježíšově*. Předstírá naprostou lhostejnost a přece se lhostejnost tak málo hodila k jeho povaze! — Pochvaluje si státní převrat a opovrhuje ideology.

rý byl silnější, více pánem sebe, ale ne tak původní, jak se zdá, a konec konců, jenom poslední ze slavné minulosti. — Bude ta revoluce ještě provedena? Snad; ale bude opožděna o půl století. Berlioz s hořkostí odhadoval, že začnou chápati jeho úmysly tak roku 1940.[1] Je možné, že se to ironické proroctví vyplní. Vznik mladé francouzské školy, její vítězná snaha o svobodnější mluvu budí, jak se zdá, tu naději. Kéž by vzdala čest tomu velkému předchůdci! Kéž by pochopila plodný zápal toho genia a dokonala dílo, které on zahájil s tak nádhernou energií a jehož se pak zalekl.

Ale vlastně, jak bychom se mohli diviti, že ochabl ve svém těžkém poslání! Vždyť byl sám![2] Čím dále budeme od něho, tím více se bude jeviti jako samotný — samotný v době, v níž žili Wagnerové, Lisztové, Schumannové, Franckové — sa-

1 „Moje hudební dráha by na konec byla roztomilá, kdybych tak jenom byl živ stočtyřicet let." (*Mémoires*, II, 390.)

2 Ta opuštěnost byla nápadná Wagnerovi: „Osamocení Berliozovo se netýká pouze jeho postavení vnějšího; je to především ono osamocení, které je samým principem jeho duševního vývoje; třebas je dobrým Francouzem, třebas skutečné sympatie pojí jeho bytost a jeho snažení s jeho spoluobčany, zůstává přece jen samoten. Nevidí nikoho před sebou, ani vedle sebe, o koho by se opřel." (Článek již uvedený z roku 1841). — Čím vícekráte přečítáme Wagnerovy úsudky, tím více se přesvědčujeme, že k tomu, aby chápal Berlioze, mu nechybělo porozumění, nýbrž sympatie. V jádře nepochybuji, že velmi dobře věděl, kým je jeho velký soupeř. — Ale nepověděl to, leda snad v podivné listině, která ovšem nebyla psána pro veřejnost, kde ho přirovnává, i on, k Beethovenovi — a k Bonapartovi. (Autograf sbírky Alfreda Boveta, jejž otiskl Mottl v německých časopisech a Georges de Massougnes v *Revue d'art dramatique* (leden 1902). Tiersot jej pojal do své knihy, str. 260—1.)

moten, ale chovající v sobě celý svět, jehož si jeho nepřátelé, jeho přátelé, jeho obdivovatelé, ba ani on sám úplně neuvědomovali — samoten a trápící se svou osamoceností. Samoten; toť slovo, které opakuje hudba jeho mládí i jeho stáří: *Fantastická symfonie* i *Trojané*. To slovo čtu na podobizně, kterou mám před očima, píše tyto řádky, krásné to podobizně z jeho *Mémoirů*, jejíž smutný a tvrdý pohled jako by se upíral s bolestnou výčitkou na jeho dobu, která ho zneuznala.

WAGNER

NA OKRAJ „SIEGFRIEDA"

Nic se nevyrovná půvabu prvních dojmů. Vzpomínám si na dobu, kdy jsem jako hoch u starého Pasdeloupa v Zimním cirku slyšel po prvé úryvky z Wagnera. Bylo to za nějakého mlžného a smutného, žlutavě osvětleného nedělního odpoledne. Hned u vchodu vás zachvátilo dusivé vedro, omámila světla a šum davu. Oči vás pálily, stěží jste dýchali, celému tělu bylo nevolno, tísnilo se v úzké prostoře na dřevěné lavici mezi hustými lidskými zdmi. Ale jak zazněly první tóny, na všecko jste zapomněli; upadali jste do jakéhosi stavu bolestné i slastné ztrnulosti. Snad ta nevolnost činila požitek ještě silnějším. Kdo zná opojení výstupu na horský vrchol, ví, jak je těsně spojeno se samou únavou, s nesnesitelným jasem slunečním, se ztíženým dýcháním, s prudkými pocity, které probouzejí a podněcují život, které se zabořují do těla a vytvářejí s nezahladitelnou přesností vzpomínku na jistý okamžik. Pohodlí skvělého hlediště nepřidává nic k vaší ilusi. Snad tedy právě napros-

tému nepohodlí někdejších koncertů děkuji za to, že se mi uchovala tak jasná vzpomínka na mé první setkání s Wagnerovým dílem.

Jakým kouzelným zmatkem jsem byl proniknut! Všecko v něm mi bylo tajemné: nová zvučnost orchestrace, tímbry, rytmy, náměty; celá divoká poesie dávného středověku, barbarských zkazek, a temná horečka našich tužeb a skrytých úzkostí. Nerozuměl jsem dobře. Jak bych byl mohl rozuměti? Ty stránky byly vytrženy z děl, kterých jsem neznal. Bylo téměř nemožné postihnouti spojitost hudebních myšlenek; akustika síně, špatné rozestavení orchestru, neobratnost účinkujících, to vše ustavičně rušilo kresbu, anebo měnilo poměr barev. Mnohý rys, který by byl měl vyniknouti, byl setřen, jiný byl znetvořen nepřesným tempem, anebo pochybnou správností provedení. I dnes ještě, když naše koncertní orchestry jsou vyškoleny dlouhými lety studia, se mi nezřídka stává, že po celé scény mohu sledovati Wagnerovu myšlenku jen proto, že znám partituru. Zřetelnost melodie, a tudíž i pochopení citu, mizí, jsouc tlumena doprovodem. Je-li tomu tak nyní, oč musila nejasnost býti větší tehdy! Ale nechť! Cítil jsem se obklopen nadlidskými vášněmi. Mohutný dech osvěžoval dech můj a plnil mě radostmi i bolestmi stejně blahodárnými; neboť ty i ony vydechovaly sílu, jež je vždycky radostí. Zdálo se mi, jako by mi někdo vyňal mé chlapecké srdce a místo něho dal srdce rekovné.

A nebyl jsem sám. Kolem sebe, na tvářích sousedů, jsem viděl odraz dojetí, které jsem cítil. Kdo vypoví ty dojmy z koncertní síně, ty ubohé postavy, tak prostřední většinou, znamenané otřelostí života bez ideálů a bez zájmů, pohaslé, ospa-

lé, jež na několik okamžiků vzkřísí božská duše hudby? Je to střídavě vznešené, groteskní i dojemné. Jak úchvatná je podívaná na tisíc lidí, ovládaných jednou melodií! Jaké místo měl v mém životě takový nedělní koncert! Po celý týden jsem žil jen očekáváním těch dvou hodin; a když pominuly, nosil jsem v sobě vzpomínku na ně až do následující neděle. Toto fascinování mládeže Wagnerovou hudbou často některé pozorovatele znepokojovalo; viděli v tom jed pro myšlení, nebezpečí pro činnost. Nemohu však říci, že by pokolení, které se tehdy opájelo Wagnerem, bylo pak odcizeno činnosti; a jak může někdo nechápati, byla-li ta hudba pro nás takovou potřebou, že nám nedávala smrt, nýbrž život! Jsouce uzavřeni a chřadnouce v městské a do nejvyšší míry knižní civilisaci, daleko od činnosti, daleko od přírody, daleko ode všeho opravdového a silného života, napájeli jsme se dychtivě z pramene nejupřímnější, nejrekovnější, nejštědřejší duše, duše plné všech vášní světa a všech dechů země. Do *Mistrů pěvců*, do *Tristana*, do *Siegfrieda* jsme chodili píti radost, lásku, sílu, kterých se nám nedostávalo.

*

V době, kdy jsem pociťoval tak prudce svůdnost Wagnerovu, se vždycky mezi staršími wagneriány našli někteří pažloutníci, kteří sráželi můj obdiv, říkajíce s pohrdlivým úsměvem: „To nic není. Z koncertu si nemůžeš učiniti úsudek o Wagnerovi. Musíš ho slyšet na divadle, v Bayreuthu." — Byl jsem od té doby několikrát v Bayreuthu; viděl jsem Wagnerovo dílo v Berlíně, v Drážďanech, v Mnichově a jiných městech německých. Nikde však jsem nenalezl svého někdejšího opo-

jení. Není naprosto správné, říká-li se, že důkladná znalost krásného díla zvětšuje požitek z něho. Osvětluje je, ale také ochlazuje. Tajemství se rozprchává. Záhadné úryvky, slyšené na koncertech, nabývaly obrovitých rozměrů vším tím, co si k nim duch přimýšlel. Ta nibelungská epopeje, z níž jsme viděli v záblescích vyvstávati velkolepé a podivné postavy, ihned opět mizející, byla jakoby nesmírně hlubokým hvozdem, osídleným všemi našimi sny. Nyní jsme již prošli jeho cestami. Poznali jsme řád a svrchovaný rozum, vládnoucí ve zdánlivém blouznění obraznosti. Rekové se nám ukazují v plném světle; jsme seznámeni s nejmenšími záhyby jejich tváře, a setkání s nimi nepůsobí nám více onoho změteného a mocného dojetí jako v prvních dnech.

Ale snad je to pouze účinek toho, že je mi o několik let více, a nenalézám-li svého někdejšího Wagnera, je to proto, že nenalézám více ani sám sebe. Umělecké dílo, zvláště dílo hudební, se mění s námi. Co na mne působí dnes v *Siegfriedovi* na příklad, nemá do sebe nic tajemného; je to právě geniální jas, mocná zřetelnost kresby, upřímnost a mužná síla, neobyčejná zdravost díla i hrdiny.

Když si pomyslím, že ubohý Nietzsche, ve své chorobné snaze ničiti všechno, co dříve zbožňoval, a tepati v jiných „úpadek", který byl v něm, činí z Wagnera jeho vtělení — a že, dav se unášeti svým zápalem a svou zálibou v paradoxnosti, která by byla směšná, kdybychom si nepřipomněli, že ty podivné vtipy se nerodily ve chvílích radosti, upírá mu jeho nejzřejmější vlastnosti: sílu, vůli, jednotnost, logičnost, rozvíjející dovednost! Zdaž se nebaví tím, že srovnává sloh Wagnerův se slohem Goncourtů, čině z něho

v žertovné ironii *velkého miniaturistu*, básníka „polostínů", hudebníka umělůstek a světobolu, tak křehoučkého a tak měkkého, že „po něm se všichni hudebníci jeví jako *příliš robustní*".[1] — Och, jak je tu zároveň pěkně líčen Wagner i jeho doba! Kdo by nepoznal tetralogii v těch obrázečcích, na něž se hledí lupou, jemňounce vypiplaných; — a Wagnera v tom salonním elegiku, unylém krasavci; — a současné hudebníky v tom sboru příliš robustních atletů! — Zábavné při té duševní hříčce je, že ji dnes bere vážně leckterý arbiter elegantiarum, šťastný, když se může stavěti proti kterémukoli obecnému mínění.

Že je ve Wagnerovi úpadková stránka, v níž se jeví citová hypertrofie, chcete-li i moderní hysterie a nervosa, o tom nepochybuji. Kdyby v něm nebyla, nebyl by představitelem své doby, jakým má býti každý velký umělec. Ale je v něm také něco hodně jiného; a jestliže ženy a jinoši nevidí nic za tím, co mají před očima, to dokazuje pouze, že jsou neschopni, aby vyšli sami ze sebe. Je již hezky dávno, co si Wagner stěžoval Lisztovi, že „obecenstvo i umělci dovedou slyšeti a chápati jen nejzženštilejší stránku jeho díla a nepostřehují jeho energie". — „Moje tak zvané úspěchy spočívají jen na nedorozumění. Moje veřejná sláva nestojí za ořechovou skořápku." — Zdaž ho nezahrnovali pochvalou, neujímali se ho a nezabírali ho pro sebe po čtvrtstoletí všichni evropští dekadenti literární i umělečtí? Kdo však v něm viděl robustního hudebníka, klasika, přímého nástupce Beethovenova? Dědice jeho heroického i pastorálního genia, jeho epického dechu, jeho

1 F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, Lipsko 1888.

citové metafysiky, jeho bitevních rytmů, jeho napoleonských vět, fanfárovitých a dlouhokrokých?

Nikde jím není více než v *Siegfriedovi*. Již ve *Walküre* jsou některé úlohy, některé věty, Wotanova, Brunhildina, zvláště pak Siegmundova, zcela blízké velkých symfonií a sonat; nemohu hráti recitativ *con espressione e semplice* sedmnácté klavírní sonaty (op. 31, č. 2.), aby mi nevybavoval temné samoty hvozdů z *Walküre* a prchajícího štvaného reka. V *Siegfriedovi* však není již jen podobnosti v jednotlivostech, je to sám duch celého díla, báseň i hudba. Nemohu se zbaviti domněnky, že Beethovenovi, jemuž by se snad byl protivil *Tristan*, byl by se nesmírně líbil *Siegfried*. Je to nejúplnější vtělení duše starého Německa, panenské i surové, nevinné i zlomyslné, plné humoru, sentimentality, hlubokého myšlení, snící o krvavých a radostných bojích ve stínu obrovských dubů a za zpěvu ptačího.

*

Třeba to říci: jak duchem, tak formou je *Siegfried* výjimkou ve Wagnerově díle. Překypuje radostí. Pouze *Mistři pěvci* mohou s ním závoditi ve veselosti. A ani v těch nelze nalézti tak správnou rovnováhu mezi poesií a hudbou. Dýše z něho dokonalé zdraví a nezkalené štěstí.

I je podivuhodno, že vzešel právě z utrpení a z choroby. Období, kdy jej Wagner psal, je jedno z nejzajímavějších v jeho životě. — Tak je tomu skoro vždycky v umění. Klameme se, hledáme-li v dílech velkého umělce vysvětlení jeho života. To se vyskytuje jen výjimečně. Nejčastěji bychom se mohli sázeti, že jeho díla říkají právě opak jeho života — to, co nemohl opravdu pro-

žívati. Předmětem umění je, doplňovati, co umělci chybí. „Umění začíná, kde přestává život," řekl Wagner. Člověk činný si zřídka oblibuje prudká umělecká díla. Borgia a Sforza byli ochránci Leonardovými. Robustní a krevnatí mužové 17. století, apoplektikové versailleského dvora, kde Fagonova lanceta zastává tak důležitou úlohu, generálové a ministři, kteří posílali dragonády na protestanty a pálili Pfalc, měli rádi pastorálky. Napoleon plakal při četbě *Pavla a Virginie* a kochal se lehoučkou hudbou bledého Paesiella. Člověk unavený příliš rušným životem hledá odpočinek v umění; člověk, kterého příliš tísní nevalný život, hledá v umění vyšší činnost. Velký umělec píše skoro nutně veselé dílo, když je smuten; dílo smutné, když je vesel. Beethovenova symfonie s ódou na radost je dítkem bídy. Wagnerovi *Mistři pěvci* byli skládáni hned po propadnutí *Tannhäusera* v Paříži. *V Tristanovi* hledají stůj co stůj stopu nějaké milostné vášně Wagnerovy, a zatím sám Wagner praví: „Ježto jsem za celého svého žití *nikdy neokusil opravdového štěstí lásky,* chci tomu krásnému snu postaviti pomník; mám v hlavě plán k *Tristanu a Isoldě."* — A stejně je tomu se šťastným a bezstarostným *Siegfriedem.*

*

První myšlenka na *Siegfrieda* je současná s revolucí roku 1848. Je známo, že se jí Wagner účastnil s vášnivostí, jíž přinášel do všeho. Jeho věhlasný životopisec Houston Stewart Chamberlain — onen, který vedle Henri Lichtenbergera nejlépe pronikl a vyložil tu duši o tisícerých záhybech, který však se méně než Lichtenberger dovedl ubrániti apologetické snaze, jež občas kalí

nestrannost jeho úsudku — si dal mnoho práce, aby dokázal, že Wagner byl vždycky německým vlastencem a monarchistou; snad jím opravdu jednou byl, ale později (a nebyl to, tuším, poslední odstavec jeho vývoje). — Fakta mluví sama. Dne 14. června 1848 útočí Wagner v řeči proslovené v národním demokratickém spolku prudce na nynější společenské zřízení; a žádá zároveň „zrušení peněz" a „potlačení posledních odlesků aristokracie". V knize *„Das Kunstwerk der Zukunft"* (1849) ukazuje, jak po „místním nacionalismu" vzejde brzo „nadnárodní universalism". A to nejsou pouhá slova; za své názory nasazuje život. Sám Chamberlain cituje vypravování svědka, který ho v květnu roku 1849 viděl rozdávati revoluční proklamace vojsku, které obléhalo Drážďany; jen zázrakem se stalo, že nebyl zatčen a zastřelen. Je známo, že po dobytí Drážďan byl proti němu vydán zatykač, a že odešel do Švýcar s falešným pasem. — Je-li pravda, že později Wagner prohlásil, že tehdy „tonul v bludu a že se dal unésti vášní", neznamená to nic pro dějiny onoho období. Bludy a vášně jsou nerozlučnou součástí života; a nikdo nemá práva vyškrtávati je ze životopisu pod záminkou, že o dvacet nebo třicet let později je hrdina sám odvolal. Přece jen po nějakou dobu ovládaly jeho činy a vnukaly mu jeho myšlenky. — A *Siegfried* pochází přímo z revoluce.

Roku 1848 Wagner ještě nepomýšlí na tetralogii, nýbrž na hrdinskou operu o třech aktech, jejímž názvem je *Smrt Siegfriedova* a která má v pokladě Nibelungů zobrazovati osudnou moc zlata a v Siegfriedovi „socialistického vykupitele, přišedšího na svět, aby povalil vládu kapitálu".

Potom se plán rozvíjí. Wagner postupuje proti proudu života svého hrdiny. Sní o jeho dětství, o dobytí pokladu, o procitnutí Brunhildině; a roku 1851 píše báseň *Der junge Siegfried*. Siegfried a Brunhilda představují budoucí lidstvo, nové časy, které nastanou, až bude země zbavena jha zlata. Potom jde ještě dále, až ku pramenu pověsti; a objevuje se Wotan, symbol naší doby, člověka, jako jsme my, naproti Siegfriedovi, který je člověkem, jakými bychom býti měli a jakým jednou člověk bude.[1] Konečně si vymyslí *„Soumrak bohů"*, a Valhala se zhroutí s nynější společností a učiní místo obrozenému lidstvu. Wagner píše Uhligovi roku 1851, že celé dílo má býti hráno „po velké revoluci".[2]

Obecenstvo opery by se asi bývalo velmi podivilo, kdyby bylo slyšelo, že tleská revolučnímu dílu, namířenému Wagnerem výslovně proti tomu nenáviděnému kapitálu, jehož pád měl tak na srdci. A také ovšem netuší, co bolesti se skrývá za těmi stránkami zářivé radosti.

Wagner byl v Curychu po pobytu v Paříži, kde tolik trpěl „odporem k uměleckému světu a hrůzou z nátlaku, který si musil činiti", že byl stižen

1 „Podívej se dobře na Wotana: podobá se nám k nepoznání; je sumou dnešní inteligence, kdežto Siegfried je člověkem očekávaným, chtěným námi, člověkem budoucnosti, který nemůže býti vytvořen námi, který se musí vytvořiti sám naším zánikem, — nejdokonalejší člověk, jakého si dovedu představiti." (Wagner Röckelovi, 25. ledna 1854.) — Pokud jde o dějiny tohoto období a o vznik trilogie *„Der Ring des Nibelungen"*, viz III. kapitolu knihy Henri Lichtenberger, *Richard Wagner, poète et penseur*, jakož i Wagnerovu korespondenci s Lisztem, Uhligem a Röckelem.

2 12. listopadu 1851.

„nervovou chorobou, jež ho div nezabila". Dal se do svého *Mladého Siegfrieda*, který mu „způsobil velké radosti. Ale jsem nešťasten," praví, „že mohu jenom zpívati. Pracuji, neodpočívaje ani chvilenku. Cítím, že je to přelud, a že nic se nevyrovná skutečnosti." — „Mé zdraví není dobré. Moje nervová soustava je v povážlivém stavu postupného chabnutí. Můj úplně obrazivý život, bez dostatečné činnosti, mě unavuje tak, že mohu pracovati jen po dlouhých přestávkách a s častým přerušováním, nechci-li se vydati dlouhým a trapným bolestem. Jsem velmi opuštěn. Toužím často po smrti." — „Pokud pracuji, mohu se oddávati přeludu; jakmile však odpočívám, přelud se rozplývá, a tu pak jsem nevýslovně bídný. Och, toho krásného života umělce! Jak bych jej rád dal za týden opravdového života!" — „Nechápu, jak opravdu šťastného člověka může napadnouti, aby umělecky tvořil. Kdybychom měli život, nepotřebovali bychom umění. Když nám více přítomnost nic neskýtá, voláme uměleckým dílem: Chtěl bych! Za to, aby se mi vrátilo mládí, zdraví, abych se mohl kochati přírodou, za ženu, která by mě bez výhrady milovala, za hezké děti *dám celé své umění*. Tu máš! Dej mi to druhé."

Tak tedy je psán text tetralogie za střídavých proměn, kdy, jak později řekne, dvacetkráte pomýšlel na to, že „se vzdá umění a všeho, a že bude opět zdravým, normálním člověkem, člověkem přirozeným". Hudbu k ní začne skládati v témže stavu utrpení, co den rostoucího. „Moje noci jsou nejčastěji bezesné; vyčerpán a bídný vstávám s lože s vyhlídkou na den, který mi nepřinese ani jediné radosti. Společnost mě trýzní, i prchám před ní a trýzním se sám. Nechuť mě sžírá, ať

podnikám cokoli. To nemůže potrvati. Nesnesu déle tohoto života. Raději zemru, než bych takto žil dále. Nevěřím více v nic, mám jen jedinou touhu: spát — spát tak hlubokým spánkem, aby pro mne přestalo všechno cítění lidské bídy. Ten spánek bych si jistě mohl opatřiti, není to nijak nesnadné." Aby se rozptýlil, jede do Italie, do Turina, do Janova, do Spezzie, Nizzy. „Ale tam, v tom cizím světě se mu jeho samota jeví tak děsivou, že upadá náhle do úplné ochablosti a nemůže dosti rychle pospíchati zpět do Curychu." A tehdy píše bezstarostnou a jasuplnou hudbu k *Rheingoldu*. Partituru *Walküre* začíná v době, kdy „utrpení je jeho normálním stavem", a objeví Schopenhauera, který utvrdí a objasní jeho pudový pesimism. Na jaře roku 1855 jede dávati koncert do Londýna. Vrací se odtud nemocen, rozjitřen tím novým stykem se světem. Jen stěží se opět dává do *Walküre*. Dokončí ji za „stále se vracející růže ve tváři". Musí se věnovati vodní léčbě v Ženevě; a v té chvíli, když mu již v hlavě hučí nápad *Tristana*, v němž chce vylíčiti „lásku jako strašlivá muka", započíná partituru *Siegfrieda* (koncem roku 1856). Ježto je tyransky posednut *Tristanem*, nemůže ji dokončiti. Spaluje ho vražedná horečka; zanechává *Siegfrieda* uprostřed druhého jednání a vrhne se zuřivě na *Tristana*. „Chci ukojiti svou touhu až do úplného nasycení; a do černého praporu, který zavlaje na konci, se chci zabaliti a zemříti." — Ještě několikráte přeruší práci, takže dokončí *Siegfrieda* až o čtrnáct let později, koncem prusko-francouzské války, 5. února 1871.

Takové jsou ve skutečnosti dějiny té hrdinské idyly. Není špatné občas obecenstvu připomenou-

ti, kolik let utrpení znamenají pro umělce nějaké ty dvě hodiny jeho potěšení.[1]

*

Vzpomínáte si, jak zábavně líčí Tolstoj představení *Siegfrieda?*

„Když jsem přišel, seděl herec v trikotu před něčím, co mělo býti kovadlinou. Měl paruku a falešné vousy; jeho bílé, pěstěné ruce nebyly nikterak dělnické; bezstarostný pohled, bříško a nedostatek svalů prozrazovaly snadno herce. Pravdě nepodobným perlíkem bušil, jak se nikdy nebuší, do meče neméně fantastického. Mohlo se hádati, že je to trpaslík, poněvadž při chůzi krčil nohy v kolenech. Dlouho křičel, otvíraje podivně ústa. Také orchestr vydával prapodivné zvuky, samé začátky bez pokračování. Pak se objevil jiný herec; měl přes prsa zavěšený roh a vedl jiného muže, převlečeného za medvěda, který lezl po čtyřech. Pustil medvěda na trpaslíka, který utekl, zapomínaje tentokrát krčiti kolena. Herec s lidskou tváří představoval Siegfrieda. Dlouho křičel a trpaslík mu stejným způsobem odpovídal. Přišel poutník; to byl bůh Wotan. Měl také paruku, a postaviv se s oštěpem do směšné pózy, vypravoval Mimovi, co on jistě věděl, ale co bylo třeba pověděti obecenstvu. Potom se Siegfried chopil kousků, které měly zobrazovati trosky meče, kul je a zpíval: Heaho, heaho, hoho! Hoho, hoho, hoho,

1 Všechna Wagnerova slova na těchto stránkách citovaná jsou vyňata z listů Röckelovi ze 14. srpna 1851, z 12. prosince 1851, z 25. ledna 1854 a z 23. srpna 1856; z listů Uhligovi z léta 1851 a z 12. ledna 1852; z listů Lisztovi z 30. března 1853 a 15. ledna 1854.

hoho! Hoheo, hoho, hoheo, hoho! — a bylo po prvním jednání. — To všechno bylo tak falešné, tak pitomé, že jsem stěží vydržel seděti až do konce a neodejíti. Ale moji přátelé mě prosili, abych zůstal, ujišťujíce mě, že druhé jednání bude lepší.

Jeviště zobrazuje les. Wotan budí draka. Drak nejprve řekne: „Já chci spát." Potom vyleze ze sluje. Draka dělají dva muži, oblečení do zelené kůže, na niž jsou přilepeny šupiny. Na jednom konci kůže melou ocasem; na druhé otevírají krokodilí tlamu, z níž vychází oheň. Drak, jehož úkolem je, aby byl strašný — a jistě by postrašil pětileté děti — poví basem několik slov. Je to tak hloupé, tak dětinské, až se člověk diví, že se toho účastní dospělí lidé; a přece tisíce tak zvaných vzdělanců se dívají, poslouchají pozorně a jsou u vytržení. Přijde Siegfried se svým rohem. Lehne si do pózy, která má býti krásná, chvíli si povídá sám se sebou, chvíli mlčí. Chce napodobit zpěv ptáků. Utne mečem rákos a udělá si z něho flétnu. Ale píská na flétnu špatně, i začne foukati na roh. Tato scéna je nesnesitelná. Ani nejmenší stopy po hudbě. Rozčilovalo mě, když jsem viděl, jak tři tisíce lidí kolem mne poslouchá poslušně ten nesmysl a obdivuje se mu z povinnosti. Vynaloživ všechnu odvahu, dovedl jsem se podívati ještě na následující výjev, boj Siegfriedův s drakem — řvaní, oheň, mávání mečem; — ale potom jsem to už nevydržel a utekl jsem z divadla s pocitem hnusu, který až dosud nevyprchal."[1]

Přiznávám se, že nemohu čísti tu potěšlivou kritiku, abych se srdečně nesmál. Nepociťuji při tom trapného dojmu, jímž na mne působí chorob-

1 L. N. Tolstoj, *Co je umění?*

ná a ošklivá ironie Nietzschova. Kdysi mi působilo zármutek, že ti dva lidé, které jsem měl stejně rád, ti dva lidé, jichž jsem si vážil jako největších duší Evropy, Tolstoj a Wagner, si zůstali tak cizí a nepřátelští. Nemohl jsem snésti pomyšlení, že genius, který již je osudem odsouzen k tomu, aby byl jen nedokonale chápán davem, zužuje ještě stůj co stůj a činí ještě trpčí svou samotu tím, že se vzpouzí v jakési žárlivé zatvrzelosti, sblížiti se se sobě rovnými a podati jim ruku. Když však o tom dnes uvažuji, shledávám, že to tak je lepší. První ctností genia je upřímnost. Jestliže tedy Nietzsche se nutí, aby nerozuměl Wagnerovi, je naproti tomu přirozené, že Tolstoj mu je uzavřen; a skoro by nebylo vhodné, aby mu rozuměl. Každý z nich má svou úlohu a nesmí ji měniti; báječný sen Wagnerův, jeho kouzelné tušení vnitřního života jsou nám neméně blahodárné jako neúprosná opravdovost, s níž Tolstoj prohlédá novodobou společnost a trhá pokrytecké závoje, jimiž se zahaluje. Obdivuji se tedy Siegfriedovi a nicméně také se potěším satirou Tolstého; mám rád ten robustní humor, který je jedním z nejnápadnějších rysů jeho realismu, jedním z oněch, které ho nejvíce činí podobným — jak sám si všiml — Rousseauovi; oba dva jsou představiteli přejemnělé civilisace a oba dva nesmlouvaví apoštolé návratu k přírodě.[1]

1 Drsný výsměch Tolstého připomíná sarkasmy Rousseauovy, namířené proti opeře Rameauově. Skoro týmž tónem se Rousseau v *Nové Héloise* vysmívá divadelní pathetičnosti a fantastičnosti. Také tam již jsou obludy, „draci, které oživuje jakýsi savojský halama, který za nic nedovede dělat zvíře... Lidé tvrdí, že to všechno se pohybuje náramným množstvím strojů. Nabízeli mi již několikrát, že mi je ukáží; ale já jsem nikdy nebyl zvědav, jak

Ve skutečnosti kritika Tolstého nepadá na *Siegfrieda;* a Tolstoj je blíže, nežli myslí, idei toho dramatu. Zdaž není Siegfried také hrdinským vtělením člověka svobodného a zdravého, člověka

se dělají malé věci velkými prostředky. Nebe je znázorňováno modravými hadry, visícími na tyčích a provazech, jako když pradlena suší prádlo... Vozy bohů a bohyň jsou složeny ze čtyř trámů tvořících rám a zavěšeny na tlustém laně jako houpačka; mezi těmi trámy je příčné prkno, na které si božstvo sedne, vpředu pak visí kus pomalované pytloviny, která dělá oblak tomu nádhernému vozu... Po jevišti jsou malé poklopy čtvercové; podle potřeby se otevrou a ohlašují, že démoni vylezou ze sklepa. Když se mají duchové vznésti do vzduchu, nahradí se vycpanými panáky, někdy také živými kominíky, kteří se velebně houpají na provaze, až zmizejí v hadrovém nebi... Co však si nedovedete představiti, je děsný křik, dlouhé bučení, jímž se divadlo ozývá... a co nejtíže lze pochopiti, ten řev je skoro to jediné, čemu diváci tleskají. Když je tak vidíte plácati rukama, řekli byste, že jsou to hluší, mající radost, když tu a tam postřehnou nějaké pronikavé zvuky, a že chtějí herce přiměti, aby jich vydávali více. Já ovšem jsem přesvědčen, že se tleská křiku herečky v opeře stejně jako provazolezci na pouti: dokud totiž trvá ten výkon, divákům je zle; když však skončí bez nehody, jsou rádi a ochotně dávají svou radost najevo... K těm krásným zvukům, které jsou stejně správné, jako jsou jemné, se důstojně druží zvuky orchestru. Představte si nekonečnou kočičinu nástrojů bez melodie, ustavičné trhavé bučení velkých trub, což je to nejtruchlivější a nejtrapnější, co jsem jaktěživ slyšel a co jsem nikdy nesnesl ani půl hodiny, aby mě nerozbolela prudce hlava. To všechno tvoří jakousi psalmodii, v níž obyčejně není ani nápěvu ani taktu. Když však náhodou se v tom vyskytne nějaká trochu zřetelnější arie, začne všechno dupat; slyšíte, jak celé přízemí jde s velkou námahou a velkým hlukem za jedním člověkem z orchestru. Jsou celí pryč, že na chvíli slyší ten vzácný rytmus, i pracují ušima, ústy, rukama, nohama, celým tělem a běží za taktem, který jim jižjiž zase uniká... atd."

Podal jsem celé to místo poněkud dlouhé, abych ukázal, jak účinek opery Rameauovy na jeho současníky byl podobný účinku dramatu Wagnerova na jeho nepřátele.

prvotního, vyšlého přímo z lůna přírody?[1] Zcela jinými prostředky ovšem potírá Wagner kulturu, na niž i Tolstoj útočí; a třebas úsilí obou je stejně veliké, praktický výsledek je — to třeba říci — stejně chatrný u toho jako u onoho.

Správně se ovšem výsměšky Tolstého týkají nikoli díla Wagnerova, nýbrž jeho provozování. Veškera nádhera výpravy nezakryje její dětinskosti; a drak Fafner, berani, medvěd, had a celý ten zvěřinec Valhaly byly vždycky jen směšné. Poznamenávám pouze, že se Tolstoj mýlí, má-li za to, že se Wagnerovi nepodařilo učiniti draka strašlivým; nepokoušel se vůbec o to. Dal mu úmyslně a zcela zřejmě ráz komický. Slova i hudba činí z Fafnera jakéhosi lidožrouta, v jádře dobráckého a zvláště groteskního.

Ostatně neodporuji nikterak názoru, že scénické provedení méně přidává než ubírá těm velkým filosofickým féeriím. Malwida von Meysenbug mi vypravovala, když při slavnostech bayreuthských roku 1876 pozorně hleděla kukátkem na scénu *Ringu*, že jí dvě ruce zakryly oči a Wagnerův hlas jí netrpělivě pravil: „Nedívejte se tolik! Poslouchejte!" — Ta rada je dobrá. Jsou labužníci, kteří říkají, že nejlepší způsob, jak se má na koncertě poslouchati jedno z posledních děl Beethovenových, jehož zvuková stránka je vadná, prý jest, zacpati si uši a čísti partituru. Méně paradoxně bylo by lze říci, že nejlepší po-

Ne bez důvodu dělali z Rameaua předchůdce Wagnerova jako z Rousseua předchůdce Tolstého.

1 „Jíti za vzněty mého srdce, toť můj nejvyšší zákon; co konám, poslouchaje svého pudu, to mám činiti. Je ten hlas pro mne kletý, či požehnaný? Nevím, ale poddávám se mu a nikdy se nesnažím jíti proti své vůli." (Náčrtek k *Siegfriedovi*, psaný roku 1848.)

žitek z Wagnerových představení máme, posloucháme-li se zavřenýma očima. Hudba je tak úplná, tak mohutně působí na obrazotvornost, že si netřeba jiného přáti; a to, co duchu vnuká, je nekonečně bohatší, než co mohou oči viděti. Nikdy jsem nesdílel názoru, že Wagnerovo dílo má celý svůj smysl pouze na divadle. Jsou to epické symfonie. Chtěl bych, aby jim rámcem byly chrámy, kulisami neomezený obzor naší myšlenky a herci naše sny.

*

A přece první jednání *Siegfrieda* je jednou z nejscéničtějších částí tetralogie. Nic mě v Bayreuthu plněji neuspokojilo jak co do hry herců, tak co do dramatického účinu. Fantastičnost osob, jako je Alberich a Mime, které se zdají ve Francii nezvyklé, má hluboké kořeny v německé obrazotvornosti. Bayreuthští herci vynikali v tom, aby jim dali úchvatnou životnost, s úšklebným a chvějným realismem. Burgstaller, který tehdy debutoval v Siegfriedovi, si přinášel zanícenou neobratnost, jejíž přirozenost se překrásně hodila k rekově postavě. Pamatuji se, s jakým zápalem, který nevypadal jako hraný, dělal hrdinského kováře, pracuje jako pravý dělník, rozdmychoval oheň vlastním dechem, rozžhavoval čepel, namáčel ji do kouřící vody, hnětl ji na kovadlině s výbuchy homérického veselí, zpívaje při tom, co měl hrdla, nádherný hymnus z konce prvního aktu, který je jako arie z Bacha nebo Händela.

Ale jak je přese všecko krásnější prosnívati pouze, anebo slyšeti na koncertě tuto báseň velké mladické duše! Jak zejména mluví takto příměji k srdci báječný šepot lesa ve druhém jednání. Nechť jsou sebe poetičtější kulisy, znázorňující

mýtiny a háje, nechť plyne sebe hybněji skrze stromy světlo, na něž se dnes v našich divadlech hraje jako na varhany o několikeré klávesnici, je to přece skoro protismyslné, poslouchati s otevřenýma očima tuto hudbu krásného letního dne, kolébání stromů s tisícerými třaslavými hlásky, hučení země, šum větru, čarovný zpěv ptačí, jehož podivná zvučnost se vznáší do plynných hloubek modrého nebe, kmitavé ticho plné neviditelných životů, všechen ten božský spánek v mateřské náruči tajemně se usmívající přírody.

*

Wagner nechal Siegfrieda spáti v lese a vstoupil na truchlivou loď *Tristana a Isoldy*. Rozloučil se s ním se srdcem krvácejícím.

„Dovedl jsem svého Siegfrieda do hloubi pustého lesa; tam jsem ho uložil pod lípu a rozžehnal jsem se s ním, prolévaje slzy. Činil jsem sám sobě násilí. Vyrval jsem si ho ze srdce, abych ho pohřbil za živa. Musil jsem podstoupiti tuhý boj, nežli jsem k tomu dospěl... Vrátím se kdy ještě k němu? Konec. Nemluvme o tom.“[1]

Wagner právem plakal. Cítil dobře, že se již nikdy více neshledá se svým mladým Siegfriedem. Vzbudil ho o deset let později. Ale to již není týž Siegfried. — Nádherné třetí jednání nemá více oné jedinečné svěžesti obou prvních aktů. Značného místa v něm nabyl Wotan, a s ním se do dramatu vevalilo rozumování, pesimismus. Genius je tu snad vyšší a sebevládnější (procitnutí Brunhildino má antickou velikost); ale nemá více mladistvého plamene a hojnosti. — Vím, že většina wagnerovců není toho názoru; mně však, vyjí-

1 Wagner Lisztovi 28. června 1857.

maje několik stránek vznešeně krásných, se nikdy docela nelíbily obě milostné scény z konce *Siegfrieda* a ze začátku *Soumraku bohů*. Nalézám tu emfasi a deklamaci. Přejemnělost skoro upřílišená tu hraničí s plochostí. V osnově dueta je unavenost, cosi rozkouskovaného. Těžká hranatost posledních stránek *Siegfrieda* připomíná *Mistry pěvce*, kteří jsou z této doby. Není to více táž radost, táž jakost radosti jako v prvních aktech.

Nechť si; radost tu je a první inspirace díla byla tak skvělá, že leta nedovedla ztlumiti její lesk. Rádi bychom byli, aby zde epopeje končila, rádi bychom se vyhnuli chmurné *Götterdämmerung*. Jak pro upřímná srdce, která hluboce cítí, je bolestný čtvrtý den tetralogie! Pamatuji se, že jsem viděl téci slzy při zakončení *Ringu*, a jedna moje přítelkyně, když jsme z bayreuthského divadla sestupovali do noci, mi pravila: „Zdá se mi, jako bych se vracela z pohřbu někoho, koho jsem měla velice ráda." Je to opravdu smutek. A je snad cosi neúměrného v tom, když taková budova je stavěna pro takový závěr, všeobecnou smrt — anebo alespoň, když z toho celku činíme předmět divadla a poučení. *Tristan* dochází k témuž cíli mnohem mohutněji, neboť je rychlejší. Ostatně konec v *Tristanovi* je úlevou; vždyť život v něm je hoden nenávisti. Zde však tomu tak není; přes nesmyslnou zradu osudu, který soptí proti lásce Siegfriedově a Brunhildině, je tu život radostný, žádoucí, poněvadž jsou na světě takové bytosti jako oni a poněvadž se milují; zde se smrt jeví jako velkolepé sice kataklysma, ale zároveň příšerné. A nelze říci, že by z *Ringu* vál duch odevzdanosti a oběti jako z *Parsifala*. Odevzdanost a oběť se tam sice často vyjadřují, ale ne-

působí sdělně; nejsou nám milé, přes vznešený vzlet, který žene Brunhildu na hranici. Máme dojem, že se před námi rozevírá hrob, a pociťujeme strašlivou úzkost, když do něho padají ti, které milujeme.

Velmi často jsem litoval, že se první pojetí Wagnerovo během let změnilo. A přes kolosální závěr *Soumraku bohů* — (který ostatně není tak působivý na jevišti jako na koncertě, neboť když je Siegfried mrtev, je skutečné drama skončeno) — nemohu mysliti bez lítosti na to, čím by byla bývala optimistická epopeje revolučního osmačtyřicátníka, kdyby ji byl provedl v jednom. Nebyla prý by bývala tak pravdivá. Oč je pravdivější, že život je špatný? Není ani špatný ani dobrý; je tím, jakým jej uděláme a jakým jej vidíme. Radost je stejně pravdivá jako bolest, a jakým je plodným zřídlem činnosti Ve smíchu velkého člověka je tolik dobroty! Pozdravme v *Siegfriedovi* jeho světlé a prchavé veselí!

Wagner napsal Malwidě von Meysenbug: „Právě jsem si zase jednou náhodou přečetl životopis Timoleontův v Plutarchovi. Ten život, který je něčím naprosto neslýchaným a vzácným, se končí šťastně, a to je výjimečný případ v dějinách. Člověku dělá dobře, pomyslí-li si, že je to možné. Byl jsem tím hluboce dojat."

Já jsem stejně dojat, slyším-li *Siegfrieda;* tak blahodárná a tak vzácná, skoro jedinečná ve velkém tragickém umění, je podívaná na štěstí!

TRISTAN

Tristan vyniká nad všechny ostatní milostné básně, jako Wagner nad všechny ostatní umělce svého věku, o výšku celé hory. Je to budova velebně mohutná. Není to dílo dokonalé, do toho mnoho chybí. Dokonalého díla vůbec u Wagnera není. Úsilí, jehož vyžaduje tvorba takových skladeb, je příliš nadměrné, aby mohlo zůstati stále stejné; a vždyť musí potrvati po celá leta. Ty vášně, napínané až k paroxysmu po celé drama, nemohou býti skladatelem zachyceny v náhlých improvisacích, provedených ihned, jak je pojme. Je k tomu zapotřebí zběsilé a trvalé lopoty. Ty michelangelovské kolosy, ty duše vichrové, hrdinsky energické i úpadkově spletité, nejsou jako dílo sochařovo nebo malířovo znehybněny v jeden okamžik své činnosti; žijí, pokračují v životě, hledí na svůj život nekonečnými podrobnostmi svých dojmů. Takové trvalé úsilí není skoro ani lidské. Genius se může dotknouti až božského. Může si vybaviti a zahlédnouti *Matky*. Nemůže

však setrvati v tom světě, kde nelze dýchati. Tu pak vůle je náhradou za inspiraci; ale je nestejná a často polevuje při práci. Odtud pocházejí i v největších dílech příkrosti a nesrovnalosti, jež jsou známkou lidské chatrnosti. A třebas je jich snad v *Tristanovi* méně nežli v ostatních Wagnerových dramatech a zvláště v *Soumraku bohů*, nikde jimi více netrpíme; neboť nikde není úsilí genia tak prudké ani jeho let tak závratný. — Wagner to cítil lépe než kdo jiný. Jeho listy jeví zoufalství duše, potýkající se se svým démonem, jehož svírá, jehož krotí, ale který se jí ustavičně vymyká. Jsou to bolestné záchvaty, výbuchy vzteku, okamžiky smrtelného zhnusení.

„Jak žalostný jsem hudebník, nikdy toho dosti nevypovím. V hloubi srdce se pokládám za naprosto nepodařeného, za břídla *(Stümper)*. Měl bys mě vidět, když si říkám: Přece jen musím jít dále, — když sedám ke klavíru a slepuji dohromady několik bídných chamradin *(Dreck)*, a hned potom je jako blbec odhodím! Jak jsem vnitřně přesvědčen o své hudební nuzotě *(Lumpenhaftigkeit)* ... Věř mi, ode mne nelze nic valného očekávati. Dnes opravdu věřím, že mi Reissiger pomohl udělat *Tannhäusera* a *Lohengrina*."

Tak píše Wagner Lisztovi ve chvíli, když dokončuje ten umělecký div. Podobně psal Michelangelo svému otci roku 1509: „Jsem ve velké úzkosti. Neodvažuji se již celý rok žádati něčeho na papeži, protože moje práce dosti nepokračuje, aby se mi zdálo, že zaslouží odměny. To dílo je příliš nesnadné, není to mé povolání; utrácím zbytečně čas. Bůh mi pomoz!" — Již rok totiž pracoval o sixtinské klenbě.

Nemáme v tom viděti toliko záchvat vášnivé

skromnosti? Nikdo nebyl pyšnější než Michelangelo, než Wagner. Ale cítili jako palčivou ránu nedostatky svých děl. Ty nedostatky nebrání, aby jejich díla nebyla slávou lidského ducha; ale jsou tu, to jest až příliš jisté.

Nechci zdůrazňovati základní vadu Wagnerova divadla: Wagnerovo drama je jen dramatickou nebo epickou symfonií, již je nemožné hráti, k níž scénické jednání nic nepřidává. To je obzvláště pravda o *Tristanovi,* v němž mezi orkánem líčených citů a chladnou konvenčností, nevyhnutelnou bojácností jednání herecky vyjádřeného je taková neúměrnost, že některou chvíli, ve druhém aktu na příklad, je to trapné, urážející, skoro groteskní.

I když však připustíme, že Wagnerovo drama je symfonií, že není vhodné provozovati je na jevišti, musíme uznati, že je v něm nejedna skvrna, hlavně nejedna nestejnost. První akt je nezřídka orchestračně chudý, a osnova je nedosti pevná. Jsou tu mezery, nevysvětlitelné díry, melodické linie napjaté nad prázdnem. Dále lyrický vzlet je od začátku do konce přetrháván deklamací, nebo, což je ještě horší, disertací. Závratné víry pojednou uléhají a na jejich místo přicházejí vysvětlující nebo hádavé recitativy. Ačkoli ty recitativy mají skorem vždycky úchvatný relief, ačkoli metafysické snění zachovává ráz barbarské chytrosti, mocně chutné — je převaha čistých poetických hnutí, čisté vášně, čisté hudby, tak zjevná, že nám toto hudební a filosofické drama znechutí filosofii a drama, a všechno, co znásilňuje a omezuje hudbu. — Konečně ani čistě hudební část není ochráněna výtky, která stíhá celek díla; postrádá totiž jednoty. Wagnerův sloh je ukut z velmi rozlič-

ných slohů; setkáváme se tu se všelijakými italismy a germanismy — ba i galicismy. Některé jsou velkolepé, jiné jsou nevalné; a často cítíme, jak je to k sobě přilepeno, slití není dokonalé. — Anebo dvě stejně původní myšlenky do sebe vrážejí a škodí si přílišným kontrastem. Podivuhodný nářek krále Marka — této postavy grálového rytíře — je podán tak střízlivě, s takovým opovržením k hmotnému dojmu, že, když vyjde z ohnivého proudu dueta, jeho čisté a chladné světlo se úplně tratí.

To dílo tedy trpí skoro všude nedostatkem úměrnosti. Je to vada téměř nevyhnutelná, vyplývající ze samé velikosti. Prostřední dílo může lehko býti dokonalé ve svém druhu; je však vzácné, aby toho dosáhlo dílo vznešené. Krajinka údolíček a milých lučin je snáze harmonická než oslňující alpská krajina, plná bystřin, ledovců a vichřic. Tu a tam v ní strašné vrcholy drtí obraz a ruší harmonii. — Tak je tomu na některých kolosálních stránkách *Tristana:* na příklad ty dvě opojené básně očekávání — Isoldino čekání ve druhém aktě, za noci plné rozkoše — čekání Tristanovo ve třetím aktě, podrážděné, frenetické, krvavé; očekávání lodi, která přiváží Isoldu, a smrti; — anebo to preludium, ta věčná touha, která naříká, řítí se a tříští bez konce, jako moře.

*

Jedna vlastnost se mne v *Tristanu* mocně dotýká: poctivost a upřímnost toho Wagnera, jemuž jeho nepřátelé tak rádi spílali šarlatánů, nebojících se nikdy užíti vnějších prostředků, hrubě hmotných, aby upoutal a opanoval pozornost obecenstva. Které drama je střízlivější, více po-

hrdající vnějšími prostředky nežli *Tristan!* Až přemrštěně. Wagner si tu odepřel jakoukoli malebnost, jakoukoli episodu cizí námětu. Ten muž, nosící v hlavě celou přírodu, dávající podle libosti hřmíti bouřím ve *Valkýře,* anebo zářiti vlhkému světlu ve *Velkém pátku,* si nedal ani práci, aby vylíčil kus moře kolem lodi v prvním jednání. Věřte, že mu to jistě bylo zatěžko a že to tak chtěl. Zlíbilo se mu uzavříti to strašlivé drama do zdí tragické světnice. Sotvaže několik taktů sborů. Nic, co by odvádělo od tajemství duší. Dvě osoby pouze, oba milenci — a třetí, do jejíž rukou jsou první dvě vydány jako oběti: Osud. Jaká podivuhodná vážnost panuje v tom milostném kuse! Ta frenetická vášeň zůstává chmurná, přísná; žádný úsměv, ale přesvědčení jakoby náboženské, ještě snad náboženštější svou upřímností nežli v *Parsifalu.*

Je velkým poučením pro drama ten muž, který vymycuje z dramatu frivolní hru, liché episody a jediné je omezuje na vnitřní život, na živé duše. Tím se stává naším mistrem, mistrem pravdivějším, poctivějším, silnějším než všichni mistři literárního divadla jeho doby, a také mistrem, jehož je přes jeho chyby prospěšnější následovati.

*

Pozoruji, že v těchto poznámkách zaujala kritika více místa, nežli bych byl chtěl. A přece mám *Tristana* tak rád! Jakým opojným nápojem byl po celá léta pro nás, pro naše vrstevníky! Pozbyl něčeho ze své velikosti? Nikoli, zůstává nedotčen; *Tristan* je i nadále nejvyšším vrcholem umění po Beethovenovi.

Když však jsem jej onehdy poslouchal, pomys-

lil jsem si bezděčně: „I ty pomineš; půjdeš za Gluckem, Bachem, Monteverdem, Palestrinou, všemi těmi velkými dušemi, jejichž jméno trvá mezi lidmi, jejichž myšlenek však lidé více necítí, vyjímaje hrstku zasvěcenců, kteří se marně namáhají, aby vzkřísili minulost. I ty jsi již minulostí, šerým světlem našeho mládí, mohutným zřídlem života i smrti, žádosti a odříkání, z něhož jsme čerpali mravní sílu a vzdor proti světu. Svět jde dále svým krokem, dychtí po nových dojetích, a jeho touha ustavičně se vzdýmá a se tříští. Již se jeho myšlení mění. Již noví hudebníci setkávají pro budoucnost nové zpěvy. A s tebou zaniká hlas celého bouřlivého století."

CAMILLE SAINT-SAËNS

Saint-Saënsovi se dostalo vzácné slávy, že se ještě za živa stal klasikem.[1] Jeho dlouho zneuznávané jméno si vynutilo úctu všech, a to neméně pro důstojnost jeho povahy, jako pro dokonalost jeho umění. Nikdy žádný umělec nemyslil méně na obecenstvo, nebyl lhostejnější k mínění davu i vzdělané smetánky. Jako dítě měl jakýsi fysický odpor k úspěchu:

De l'applaudissement
J'entends encore le bruit qui, chose assez étrange,
Pour ma pudeur d'enfant était comme une fange
Dont le flot me venait toucher; je redoutais
Son contact, et parfois, malin, je l'évitais,
Affectant la raideur . . .[2]

1 Saint-Saëns zemřel roku 1921. Kniha Rollandova je z roku 1908. P. př.

2 „Slyším dosud zvuk potlesku, který, což je dosti zvláštní, pro můj dětský stud byl jako proud bláta, který se na mne valil; bál jsem se jeho dotyku a leckdy jsem se

Později, když se mu podařilo vybojovati si vítězství po dlouhém, trapném období, kdy narážel na hloupou kritiku, odsuzující ho „k pokání, vyslechnouti některou Beethovenovu symfonii, což mělo býti pro něho nejstrašlivějším mučením",[1] po svém vstupu do Akademie, po *Jindřichovi VIII.* (Henri VIII) a po *Varhanní symfonii* (Symphonie avec orgue), zůstával stejně netečný ke chvále i k haně a posuzoval své triumfy s přísnou melancholií:

Tu connaîtras les yeux menteurs, l'hypocrisie
Des serrements de mains,
Le masque d'amitié cachant la jalousie,
Les pâles lendemains

De ces jours de triomphe où le troupeau vulgaire,
Qui pèse au même poids
L'histrion ridicule et le génie austère,
Vous met sur le pavois.[2]

Přišel věk, sláva se rozšířila; on neodložil zbraně. V nedávných letech ještě psal německému novináři: „Jsem velmi necitelný ke kritice a k pochvale, ne že bych měl přemrštěný pocit své hod-

mu chytře vyhýbal, předstíraje strohost." — Tyto verše četl Saint-Saëns na koncertě, pořádaném dne 10. června 1896 v Pleyelově sále na počest padesátého výročí jeho uměleckých počátků. Roku 1846 totiž v témže sále po prvé veřejně koncertoval.

1 C. Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, 1885.

2 „Poznáš lživé oči, pokrytectví tisknoucích rukou, přátelskou masku, za níž se skrývá žárlivost, bledá jitra, následující po vítězných dnech, kdy sprosté stádo, vážící stejnou vahou směšného komedianta jako přísného genia, tě vyzvedá na štít." — C. Saint-Saëns, *Rimes familières*, 1890.

noty, což by byla pošetilost, nýbrž proto, že skládaje svá díla, plním úkol své přirozenosti, jako jabloň vydává ovoce, i nepotřebuji se starati o to, jaké mínění kdo o mně má."[1]

Taková nezávislost je vzácná za všech dob, zvláště pak za našich časů, kdy moc veřejného mínění je tyranská, a zvláště ve Francii, kde je umělec společenštější než kde jinde. Ze všech umělcových předností je nejcennější. Na ní totiž záleží ostatní; je zárukou jeho svědomitosti a jeho niterné síly. Proto ji musíme hned předem zdůrazniti.

*

Umělecký význam Saint-Saënsův je dvojí, podle toho, hledíme-li na něho se stanoviska francouzského či mimofrancouzského. Ve francouzské hudbě je čímsi výjimečným, čímsi skoro jedinečným až do nejposlednější doby: má velkého klasického ducha, vysoké encyklopedické hudební vzdělání, jež musíme nazvati německým, neboť se opírá o německé klasiky, základy to všeho novodobého umění. Naše francouzská hudba 19. století je plodná duchaplnými umělci, vynalézavými melodiky a zručnými divadelníky; je chudá opravdovými hudebníky, dobrými, spolehlivými pracovníky. Až na dvě, tři slavné výjimky, mají naši mistři poněkud příliš ráz velmi nadaných ochotníků, kteří provozují hudbu jako kratochvíli; hudba se jim nejeví jako zvláštní podoba myšlení, nýbrž jako jakási výzdoba myšlení literárního. Naše hudební vzdělání je povrchní. Poskytuje ho několik málo let na konservatoři; je čistě formální. Není rozšířeno po národě; dítě nedýše hudbu

1 List ze dne 9. září 1901 S. Levinovi, dopisovateli berlínského *Börsen-Courieru*.

kolem sebe, jako do jisté míry dýše cítění literární a řečnické, — každý totiž skoro ve Francii má více nebo méně pudový smysl pro pěknou větu, a nikdo téměř, vyjímaje zasvěcence, pro krásnou harmonii. — Odtud pocházejí obyčejné vady a mezery naší hudby. Zůstala uměním přepychovým; nestala se jako hudba německá básnictvím, plným myšlenek celého národa.

Aby tomu bylo jinak, je zapotřebí součinnosti velmi vzácných podmínek, které se ještě vzácněji vyskytují pospolu, jako byly právě ony, jejichž souhrn vytvořil Camilla Saint-Saënse: výjimečné vrozené vlohy, výjimečné hudební prostředí, rodina náruživě hudebnická, která se věnovala jeho umělecké výchově. Dítě, které v pěti letech se živilo orchestrální partiturou *Don Juana,*[1] hošík

„Desetiletý, útlý, křehký, nažloutlé pleti,
Ale důvěřivý, prostoduchý, plný zápalu
a radosti,"

který na veřejném koncertě již

„Se měřil s Beethovenem a Mozartem;"[2]

— mladý mistr, který psal *Prvni symfonii* v šestnácti letech; — umělec, proniklý studiem Bacha a Händela, který by podle libosti dovedl napsati dílo rossiniovské, verdiovské, schumannovské, wagnerovské,"[3] a který vskutku napsal znamenitá díla ve všech slozích: ve slohu řeckém, ve slohu 16., 17. a 18. století — a ve všech druzích:

1 C. Saint-Saëns, *Charles Gounod et le Don Juan de Mozart,* 1894.
2 Z veršů, z nichž citováno již na str. 100.
3 Ch. Gounod, *Mémoires d'un artiste,* 1896.

mše, opery, komické opery, kantáty, symfonie, symfonické básně, hudbu pro orchestr, pro varhany, pro klavír, pro zpěv, hudbu komorní; — učený vydavatel Glucka a Rameaua; — konečně spisovatel, který nejenom dovedl býti umělcem, nýbrž dovedl i rozumovati o umění — takový člověk se nám jeví jako hodně vzácná postava u nás, a jeho příbuzenstvo bychom snáze nalezli v Německu než ve Francii.

Ale v Německu se nedají oklamati; v zemi, kde jméno Camilla Saint-Saënse bylo naším nejlepším hudebním platidlem od Berlioze až po vznik mladé školy Césara Francka (Franck sám je tam dosud málo znám), je Saint-Saëns představitelem klasického ducha francouzského. Má totiž některé z nejvýznačnějších francouzských předností a nejprvnější ze všech: naprostou jasnost. Je pozoruhodno, jak tomu velevzdělanému umělci málo vadí jeho vědění, jak je prost všeho pedantství — toho pedantství, jež je morem umění v Německu, a jemuž tam ani největší neunikli, — nemluvím o Brahmsovi, u něhož řádilo plnou silou, nýbrž o nejpůvabnějších geniích, jako je Schumann, a o nejmohutnějších, jako je Bach, — „to šroubované umění, při němž se nudíme jako ve zbožném saloně venkovského městečka; dusíme se, je to k umření..."[1]

„Saint-Saëns není pedant," psal Gounod; „zůstal totiž příliš dítětem a zároveň příliš mnoho ví, aby mohl býti pedantem." Zejména pak byl vždy-

1 Slova Saint-Saënsova, jež uvádí Edmond Hippeau, *Henry VIII et l'Opéra français*, 1883.
Jinde mluví Saint-Saëns o „těch dílech dobře psaných, ale těžkopádných, nesympatických, v nichž se žalostným způsobem obráží malicherný a pedantský duch jistých německých městeček." *(Harmonie et Mélodie.)*

cky příliš Francouzem. Leckdy na mne působí dojmem spisovatele našeho 18. stol. Nikoli encyklopedisty, ani z tábora Rousseauova. Ale ze školy Voltairovy. Má jeho určité myšlení, uhlazený a řízný výraz, vybraného ducha, který působí, že jeho hudba je „nejenom vysoká, nýbrž i dobře vychovaná, z krásného plemene a z urozeného domu".[1] Má také jeho bezvadný, zdravý smysl, poněkud chladný, „klid i v zápalu, rozumnost v obraznosti, úsudek, který je vždycky pánem sebe, i v nejomamnějším dojetí",[2] — ten zdravý smysl, který je nepřítelem všeho nejasného myšlení, všeho mysticismu, který mu vnukl zajímavou knihu *Problèmes et Mystères;* podle jejího nadpisu bychom nehádali, jaká rozumnost v ní panuje, neboť se v ní dovolává mládeže, aby hájila „ohrožené jasnosti světa" proti severním mlhám, proti skandinavským bohům, indickým božstvům, katolickým zázrakům, Lurdům, spiritismu, esoterismu a „amfigurismu".[3] Z 18. století má obzvláště lásku ke svobodě, potřebu svobody. Mohlo by se říci, že svoboda je jeho jedinou náruživostí. „Miluji svobodu náruživě," napsal. A dokázal to naprostou bezohledností svých uměleckých úsudků, v nichž nejenom naproti Wagnerovi dovedl zachovati neztenčeně své stanoviště, nýbrž kde se neostýchá ukazovati slabosti Gluckovy a Mozartovy, omyly Weberovy a Berliozovy, zaujatost Gounodovu, — kde ten klasik, odkojený Bachem, si dovoluje říci, že „provedení děl Händelových

1 Ch. Gounod, *„Ascanio" de Saint-Saëns,* 1890. — V originále je nepřeložitelná slovní hříčka: „non seulement élevée, mais bien élevée . . ."
2 *Id., ibid.*
3 C. Saint-Saëns, *Problèmes et Mystères,* 1894.

a Bachových je dnes chimérou", a že ti, kdo by chtěli křísiti toto umění, se podobají někomu, „kdo by se chtěl usídliti ve starém zámku, ve kterém po kolik století nikdo nebydlil".[1] Ba činí ještě více; odvažuje se kritisovati sám sebe, odporovati sám sobě. Ze záliby ve svobodě zachovává v témže spise úsudky různé, pronesené v různých dobách. Chce, aby duch měl právo se měniti, po případě i se mýliti. Otročení vnucené pravdě se mu zdá horší než upřímný blud, jehož se dopouštíme svobodně. A týž cit se u něho uplatňuje i mimo umění: v morálce, když píše pro mladého přítele verše, v nichž ho vyzývá, aby následoval zdravé přirozenosti a nenechal se spoutávati přemrštěným rigorismem;[2] — konečně i v metafysice, když s klidnou smělostí posuzuje víru, evangelium, všechna náboženství, a hledá v pouhé přírodě základ mravnosti i společnosti.[3]

Tento duch svobodný a lidský, proniknutý citem vesmírné vzájemnosti všech bytostí, který nazývá Beethovena „největším, jediným, opravdu velikým umělcem, poněvadž opěval světové bratrství", tato chápavá mysl, která psala knihy

1 C. Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs,* 1900.

2 „Je sens qu'une triste chimère
A toujours assombri ton âme: la Vertu..." —
„Cítím, že smutná chiméra vždycky zachmuřovala tvou duši: ctnost..." *(Rimes familières.)*

3 Slyšte, skoro namátkou, některé z jeho úsudků: „Čím více věda postupuje, tím více Bůh couvá." — „Duše je jen prostředek, jak si vysvětliti vznik myšlenky." — „Zrušení práce, oslabení povahy, rozdělení majetku pod trestem smrti; to nám dává evangelium jako základ společnosti." — „Křesťanské ctnosti nejsou ctnosti společenské." — „Nic v přírodě nesměřuje k nějakému cíli; příroda nám skýtá podívanou na ustavičný začarovaný kruh..." atd. *(Problèmes et Mystères.)*

o hudbě, o divadle, o filosofii, o starověké malbě,[1] pojednání přírodovědecká,[2] sbírky básní, ba i veselohry,[3] která se dotkla všech oborů, neříkám, že se stejnou obratností, ale se stejným zdravým smyslem a nepopěrnou snadností, to zajisté je nevšední zjev mezi novodobými umělci, a zejména mezi hudebníky. Obě zásady, které stanoví a jimiž se řídil: „*Varovati se jakékoli přemrštěnosti; zachovati si bez pohromy duševní zdraví*",[4] nejsou zajisté zásady ani beethovenovské ani wagnerovské; a byl bych ve velkých rozpacích, kdybych měl v tomto století nalézti slavného hudebního skladatele, na kterého by se mohly vztahovati. Ty zásady samy, aniž k nim musíme přidati nějakou poznámku, říkají, co vyznamenává Saint-Saënse a co mu chybí. Netýrá ho žádná vášeň. Nic neruší jasu jeho rozumu. „Nemá systému; nenáleží žádné straně, není stoupencem ničího mínění"[5] — a možno dodati: ani svého, poněvadž se neostýchá měniti je; — „nedělá ze sebe reformátora čehokoli;" — je svoboden, až snad příliš. Leckdy se zdá, že neví, co počíti se svou svobodou. Goethe by asi byl řekl, že mu chybí trocha „*démonského*".

Nejosobitějším rysem jeho duševnosti je, jak se mi zdá, jakási melancholická nyvost, jejíž pramen je v dosti trpkém pocitu nicoty,[6] se záchvaty

1 C. Saint-Saëns, *Note sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine*, 1880; pojednává tu o malovaných stavbách pompejských.

2 Přednáška o zrcadlení vzduchu v Astronomické společnosti francouzské roku 1905.

3 C. Saint-Saëns, *La Crampe des Écrivains* (Písařská křeč), veselohra o jednom jednání, 1892.

4 *Harmonie et mélodie.*

5 Ch. Gounod, *Mémoires d'un artiste.*

6 *Les Heures. Mors. Modestie (Rimes familières).*

poněkud chorobné ochablosti, po nichž následují návaly podivínského humoru, nervosní veselosti, vrtošivé záliby v parodii, burlesknosti, šaškovině. A také jakási neklidná a třaslavá nálada ho žene celým světem, dává mu psáti bretoňské a auvergnské rhapsodie, perské písně, alžírské suity, portugalské barcaroly, capriccia dánská, ruská a arabská, italské vzpomínky, africké fantasie, egyptské koncerty, — a stejně jej honí po různých stoletích řeckými tragediemi, tanečními nápěvy ze 16. a 17. století, preludii a fugami z 18.; — po všech těch hudbách exotických a archaických, odlescích to dob a krajů, po nichž jeho mysl těká — při čemž však vždycky poznáme jeho duchaplnou a hybnou postavu cestujícího Francouze, který jde, kam ho napadne, málo se staraje o to, aby pronikl smysl národů, jimiž prochází, oddávajícího se líně vrtochu svých dojmů, přizpůsobujícího všecko sobě, „pofranšťujícího" všecko, co vidí — po způsobu Montaignově, který v Italii srovnává Veronu s Poitiers a Padovu s Bordeaux, a když je ve Florencii, všímá si mnohem méně Michelangela, nežli „ovce velmi podivuhodné podoby a zvířete, velikého asi jako pořádný hafan, podobného kočce, celého žíhaného bíle a černě, kterému říkají tygr".

S hlediště čistě hudebního jsou patrné některé analogie mezi jeho osobností a Mendelssohnem. U obou je táž rozumová umírněnost, táž rovnováha, zachovávaná mezi tolika různorodými prvky, s nimiž pracují. Tyto prvky ovšem nejsou u obou tytéž, ježto ani doba, země, prostředí, není totéž; jsou také rozdíly v jejich povahách: Mendelssohn je mnohem prostodušší a nábožensštější; Saint-Saëns diletantštější a rozkošničtější. Přes to jsou

duchovně spřízněni učenou vzdělaností, nikterak však odpuzující, čistotou vkusu, smyslem pro míru a pořádek, který všemu, co činí, dodává rázu novoklasického. — Pokud jde o přímé vlivy, kterým Saint-Saëns podléhal, jsou tak četné, že by bylo nesnadné, ba dosti smělé, chtíti z nich vyjmouti ony, které zřetelně působily na jeho myšlení. Neboť jestliže ho pozoruhodná přizpůsobivost hnala někdy, aby psal ve slohu Wagnerově nebo Berliozově, Händelově nebo Rameauově, Lulliově nebo Charpentierově, ba i ve slohu nějakého clavecinisty nebo clavicordisty anglického ze 16. století, jako byl ten William Byrd, jehož melodie zapadají zcela přirozeně do melodií *Jindřicha VIII.*, — pak je to vyložené napodobení, virtuosní zábavka, jíž se nedá nikdy klamati. Vládne svou pamětí podle své libosti; nikdy mu však nevadí. — Pokud lze o tom souditi, je podstata jeho hudebního myšlení tvořena dřením velkých klasiků z konce 18. století, a to mnohem více ještě, nechť o tom bylo cokoli řečeno, Beethovenem, Haydnem, Mozartem nežli Bachem. — Svůdnost Schumannova se ho také dotkla, a nebyl lhostejný ani ke Gounodovi ani k Bizetovi, ani k Wagnerovi. Ale převládající byl patrně vliv Berliozův, jeho přítele a učitele,[1] zejména pak Lisztův. U tohoto jména třeba se zastaviti.

Saint-Saëns musil milovati Liszta pro to, co v něm bylo svobodného, protitradičního, protipedantského, proto, že se postavil německé rutině. Miloval ho z odporu ke strojené škole Brahmso-

1 „Celá moje generace byla odchována Berliozem, a troufám si říci, že byla odchována dobře." *(Portraits et Souvenirs).*

vě.[1] Nadchl se pro jeho díla. Liszt v něm nalezl jednoho z prvních a nejhorlivějších průkopníků té nové hudby, jejíž byl hlavou — „hudby programové", kterou, jak se zdálo, vítězství Wagnerovo udusilo již v zárodku a která dnes náhle ožívá v dílech Richarda Strausse s překvapujícím leskem. „Liszt je jedním z velkých skladatelů naší doby," píše Saint-Saëns. „Odvážil se toho, čeho se neodvážil ani Weber, ani Mendelssohn, ani Schubert, ani Schumann. Vytvořil symfonickou báseň. Je osvoboditelem nástrojové hudby . . . Prohlásil království svobodné hudby."[2] To není snad chvilkový názor, který Saint-Saëns by byl vyslovil v okamžiku nadšení. Je to mínění celého jeho života. Po celý život zůstal věren svému kultu Lisztovu — od roku 1858, kdy věnoval své *Veni Creator* „páteru Lisztovi", až do roku 1886, kdy, několik měsíců po smrti svého přítele, věnoval „památce Franze Liszta" varhanní symfonii, své dílo mistrovské.[3] „Neopominuli," píše, „vysmívati se tomu, co nazývali mou slabostí pro díla Lisztova. I kdyby snad se city lásky a vděčnosti, jež ve mně vzbudil,[4] vkládaly jako hranol mezi můj pohled a jeho obraz, neviděl bych v tom nic zvláště politováníhodného; ale nebyl jsem mu ještě

1 „Proto jsem si zamiloval hudbu Lisztovu, který nedbá o to, co tomu kdo řekne, který povídá jen, co chce říci, nestaraje se o nic jiného, než aby to řekl co nejlépe." (Cituje Hippeau.)

2 *Harmonie et Mélodie* a *Portraits et Souvenirs*.

3 V *Harmonie et Mélodie* vypravuje Saint-Saëns, že uspořádal a dirigoval v Théâtre-Italien koncert, sestavený jen a jen ze skladeb Lisztových. Ale všechny jeho snahy, aby dobyl Lisztovi uznání u francouzského obecenstva, ztroskotaly.

4 Obdiv jejich byl vzájemný; roku 1877 Liszt dával a

žádným díkem povinován, nepodlehl jsem dosud jeho osobnímu kouzlu, ještě jsem ho ani neviděl ani neslyšel, když jsem se při pouhé četbě zamiloval do jeho prvních *Symfonických básní*, když mi ukázaly cestu, na níž jsem měl později potkati *Tanec kostlivců* (Danse macabre), *Omfalin kolovrat* (Rouet d'Omphale) a jiné skladby podobného rázu; jsem tedy jist, že můj úsudek nebyl skreslen žádným cizím působením, a béřu zaň úplnou odpovědnost."[1]

Tímto vlivem, myslím, lze si vysvětliti část díla Saint-Saënsova. Nejenom je patrna v *Symfonických básních* (Poèmes symphoniques), což je jedno z jeho nejlepších děl, ale lze jej vytušiti skoro všude, v jeho orchestrálních suitách, v jeho fantasiích, v jeho rapsodiích, jejichž popisný a výpravný sklon je zjevný. — Hudba má okouzlovati sama sebou, praví Saint-Saëns, ale její účinek bude větší, „jestliže k požitku čistě hudebnímu se přidruží požitek obrazotvornosti, probíhající bez váhání po jisté cestě, a připojující k hudbě představu. Všechny duševní schopnosti jsou zároveň uvedeny v činnost, a to za stejným cílem. Umění při tom získává nejenom větší krásu, nýbrž též

dirigoval ve Výmaru *Samsona a Dalilu*. Saint-Saëns dokonce říká, že nebýt Liszta, nebyl by toho díla napsal:

„Nejenom Liszt provozoval *Samsona a Dalilu* ve Výmaru; ale bez něho by mého díla vůbec nebylo. Moje náběhy k němu se setkaly s takovou nevraživostí, že jsem upustil od úmyslu napsati je; byly z něho jen úryvky v nečitelných náčrtcích... Tu jsem se jednou ve Výmaru o něm zmínil Lisztovi, který, *na slovo*, aniž chtěl z ní slyšeti jediný tón, řekl: „Dokončete svou skladbu; já ji budu zde provozovati." Události roku 1870 zpozdily provozování o několik let." *(Revue Musicale*, 8. listopadu 1901.)

1 *Portraits et Souvenirs.*

širší pole, na němž by provozovalo svou moc, větší rozmanitost forem a větší svobodu."[1]

*

Tak tedy byl Saint-Saëns již předem účasten mocného hnutí německých symfoniků dnešních, usilujících o to, aby čistá hudba nabyla všech mohutností ostatních umění: malby, poesie, filosofie, románu, dramatu, celého života.

Ale jaká propast mezi nimi a jím. Nejsou to pouze slohové různosti; jsou to dvě plemena, dva světy, stojící proti sobě. Naproti frenetickému přívalu Richarda Strausse, unášejícímu ve směsi bahno, trosky i genia, se tyčí románské umění Saint-Saënsovo, ironické a božsky jasné. Jeho jemný dotek, jeho bohatá střízlivost, jeho upřímný půvab, který „proniká do duše a tam pobíhá po stezičkách",[2] působí požitek z mluvy i myšlenky, jež jsou krásné, jasné a počestné; ta přesnost písma i smyslu okouzluje jako ctnost. V nervosním a ztýraném umění dnešním je ta hudba nápadná svým klidem, svými klidnými harmoniemi, svými hebkými modulacemi, svou křišťálovou čistotou, svým plynným, nenásilným slohem, jakýmsi atticismem. Ba i její klasický chlad působí dobře bezděčnou reakcí proti přemrštěnostem, třebas i upřímným, nového umění. Jsou okamžiky, kdy máme za to, že se vracíme k Mendelssohnovi, ba i k Spontinimu a škole Gluckově. Zdá se nám, že procházíme krajinkami, které jsme již viděli, a které máme rádi. Ne snad, že bychom někdy mohli vytknouti přímé podobnosti; — nikde snad nejsou reminiscence řidší než u tohoto

1 *Harmonie et Mélodie.*
2 C. Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs.*

mistra, který nosí v paměti všechny bývalé mistry, — ale samým duchem se jim podobá. A v tom je tajemství jeho osobnosti a jeho velká cena pro nás: přinášíť našemu uměleckému neklidu trochu někdejšího světla a něhy. Jsou to jakoby zlomky zašlého světa.

„Časem," píše sám o skladbě *Don Giovanni*, „vyjde z posvátné země Hellady mramorový úlomek, rámě, troska trupu, odřený, zle zvedený mnohými věky. Je to již jen stín boha, jehož vytvořilo dláto sochařovo; a přece kouzlo působí stále, přese všecko se v něm skvěje božský sloh."[1]

Tak je tomu i u této hudby, často poněkud bledé, poněkud úmyslně zanikající, v níž však pojednou zazáří, na některé stránce, v některé větě, v některé harmonii, průzračný pohled minulosti.

1 C. Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs.*

VINCENT D'INDY

„Pokládám kritiku za naprosto zbytečnou, řeknu dokonce za škodlivou... Kritika je v celku míněním nějakého pána o nějakém díle. Jaký by to mínění mohlo přinésti užitek vývoji umění? Jako může býti zajímavé poznati názory, i mylné, některých geniálních nebo i velmi nadaných lidí, jako je Goethe, Schumann, Wagner, Sainte Beuve, Michelet, když se jim uzdá kritisovati, tak je naprosto nezajímavé věděti, že tomu a tomu pánovi se líbí nebo nelíbí to a ono dramatické nebo hudební dílo."[1]

Tak se vyjadřuje Vincent d'Indy.

Po takovém prohlášení chápete, že je kritik poněkud na rozpacích, má-li posuzovati Vincenta d'Indy. A moje rozpaky by byly tím větší, poněvadž jediný, kdo v témže čísle onoho časopisu vyslovil stejně radikální názory jako d'Indy, byl právě spisovatel této knihy. Zbývá mi jediná po-

1 *Revue d'Art dramatique*, 5. února 1899.

moc: povzbuditi se příkladem samého d'Indyho. Tento zavilý nepřítel kritiky je totiž zároveň náruživým kritikem.

Já ostatně nechci se šířiti o čistě hudebních jeho vlastnostech. Je známo, že je jedním z hudebních mistrů dnešní Evropy, jak dramatickým výrazem, tak orchestrální barvitostí a slohovou dovedností. V tom však není jeho hlavní původnost; anebo spíše jeho původnost umělecká vyplývá z jiné, hlubší. Má-li umělec nějakou hodnotu, pak nesídlí pouze v jeho díle, nýbrž v jeho celé bytosti. Musíme se tedy pokusiti proniknouti jeho osobnost.

Osobnost d'Indyho není nikterak temná. Je otevřená, ukazuje se celá na světle, v jeho hudebních dílech, v jeho umělecké činnosti, v jeho spisech. Právě na jeho spisy se může vztahovati výjimka, jíž přidává k svému pravidlu o kritice ve prospěch malého počtu lidí, „jichž názory, třebas mylné, je zajímavé poznati". A skutečně by bylo škoda, kdybychom neznali názory d'Indyho — „byť i byly mylné". — Dávají nám zahlédati nejenom myšlenky vynikajícího umělce, nýbrž i některé velmi překvapující rysy myšlení naší doby. Vincent d'Indy studuje velice mnoho dějiny svého umění, ale hlavní historický zájem jeho úsudků snad není ani tak v tom, co nám povídají o minulosti, jako v tom, co bezděčně vyslovují o nynější duši.

D'Indy není umělcem uzavřeným těsně do hranic svého umění. Jeho mysl je otevřená a bohatě vzdělaná. Není více doba oněch hudebníků, jejichž celý duch byl omezen na jejich noty, a kteří valně nemyslili, jestliže nemyslili hudebně. Není to zjev právě nezajímavý v dnešní francouzské hudbě, že se vyskytují skladatelé vzdělaní a roz-

vážní, uvědomělí tvůrci toho, co tvoří, a zachovávající i v inspiraci břitkou kritičnost, jako je Saint-Saëns, Dukas, d'Indy. Máme od d'Indyho odborná vydání Rouseaua, Destouchese, Salomona de Rossi. Právě za zkoušek k *Cizinci* (L'Étranger) v Bruselu pracoval o rekonstrukci Monteverdova *Orfea*. Vydal kritické sbírky národních písní, studie o předchůdcích Beethovenových, dějiny hudební komposice, cykly přednášek i jednotlivé přednášky. Tato velká intelektuální vyspělost však není nejpozoruhodnějším rysem d' Indyho, třebas je jedním z rysů, jichž si každý nejvíce povšimne. Několik jiných hudebníků se s ním sdílí o tuto přednost. Co však je jeho podstatnou známkou, je mravní, ba skoro náboženský ráz jeho osobnosti. V tom je jeho výjimečná zajímavost mezi všemi současnými umělci.

*

Maneant in vobis Fides, Spes, Charitas.
Tria haec: major autem horum est Charitas.

Nechť ve vás sídlí tyto tři ctnosti:
Víra, Naděje, Láska.
Největší ze všech však je Láska.

„Umělec má především míti *Víru*, víru v Boha, víru v Umění; neboť víra podněcuje touhu po *poznání* a po tom, abychom se poznáním pozvedali výše a výše po stupnici Bytí, k jejímu vrcholu, jímž je Bůh.

Umělec má míti *Naději*. Neočekává totiž nic od přítomnosti; ví, že jeho posláním je *sloužiti* a přispívati svým dílem k poučení a k životu pokolení, která přijdou po něm.

Umělec má býti dotčen vznešenou křesťanskou *Láskou*, jež je „největší"; *milovati* je jeho cílem, neboť jediným principem všeho stvoření je velká, božská, soucítící *Láska*."

Kdo tak mluví? — Nějaký mnich Diviš, píšící ve své kobce na hoře Athosu, anebo nějaký Cennini, snažící se rozšířiti zbožnou nauku giottovskou, anebo jeden z oněch starých malířů sienských, kteří ve svém vyznání víry říkají, že jsou „z milosti Boží těmi, kdo krutým a nevzdělaným lidem zjevují zázračné věci, učiněné ctností a mocí svaté víry"?

Nikoli. Nýbrž ředitel *Schola Cantorum*, mluvící ke svým žákům ve své zahajovací řeči anebo v přednáškách o komposici.[1]

Třeba se zastaviti u té zajímavé knihy, v níž těsně splývá živé vědění a *gotický* duch (užívám slova *gotický* v jeho nejvznešenějším významu; vím, že pro d'Indyho je to nejvyšší pochvalou). Kritika si té knihy dosti nepovšimla. Je pomníkem ducha současného umění. Pomníkem ojedinělým, jak mám za to, který však právě proto neměl býti přehlédnut.

Zde je Víra vším, začátkem i koncem. Vdechuje genia, oplodňuje myšlenku, řídí práci, ovládá i sloh a modulace hudebníkovy, jak praví jedna podivná stránka, nepostrádající velikosti, z níž vane čisté 13. století: „Musíme míti cíl v postupném pochodě modulací jako v jednotlivých oddílech života. Rozum, vůle, víra, které vedou člově-

1 Vincent d'Indy, *Cours de Composition musicale*, první kniha, sestavená podle poznámek v komposičním kurse *Schola Cantorum*, v letech 1897—1898 (Durand, 1902), str. 16. — Viz též zahajovací přednášku, již otiskla *Tribune de Saint-Gervais* v listopadu 1900.

ka v tisícerém protivenství života, vedou také hudebníka při volbě modulací. Však také modulace zbytečné a sobě odporující, nerozhodné kymácení mezi světlem a stínem, působí na posluchače trapným dojmem zklamání, jejž lze srovnati s dojmem, který pociťujeme při pohledu na ubohou lidskou bytost, slabou a vetchou, zmítanou ustavičně mezi východem a západem za svého žalostného žití, bez cíle, bez víry!"[1]

Středověkou se ta kniha jeví; jakýmsi scholastickým duchem abstrahujícím a klasifikujícím: „V uměleckém tvoření je *sedm schopností*, jimiž duše pracuje: obrazotvornost, srdce, duch, inteligence, pamět, vůle a svědomí;"[2] — neobyčejným symbolismem, který ve všem (pokud jsem tomu porozuměl) nalézá pečeť božských tajemství, ba i v tepu srdečním a trojitém rytmu známku trojjediného Boha: „Podivuhodné to uplatnění principu trojjedinosti!"[3] — Náleží též oněm dávným dobám svým způsobem, jak píše dějiny, nikoli tak, že by od jednotlivých skutečností postupoval k zákonům, nýbrž naopak, že vyvozuje skutečnosti z jistých velkých obecných myšlenek, prostě stanovených, nedokazovaných, jako je ona, která se u něho stále vrací, že „princip každého umění je řádu čistě náboženského",[4] — což ovšem není naprosto dokázáno; z toho mu následuje, že lidové písně pocházejí z gregoriánských kantilen, a

1 Vincent d'Indy, *Cours de Composition musicale*, str. 132.

2 *Id., ibid.*, str. 13.

3 *Id., ibid.*, str. 25, pozn. 3. Tak i Philippe de Vitry, biskup v Meaux, ve 13. století nazýval třídobý takt „dokonalým", poněvadž je „odvozen z Trojice, totiž z Otce, Syna a Ducha svatého, v nichž sídlí nejvyšší dokonalost".

4 *Id., ibid.*, str. 66, 83 a passim.

nikoli církevní kantileny z pohanských lidových písní, jak bych se já spíše domníval. Dějiny umění se tak stávají jakýmisi dějinami světa, mravně pojatými. Daly by se rozvrhnouti ve dvě části: před *Pýchou* a po ní. „Jsouc ovládána křesťanskou věrou, se strašná člověkova nepřítelkyně, Pýcha, za středověku zřídka projevovala v duši umělcově. Když však víra ochabla, když reformační duch se uplatňoval skoro zároveň ve všech oborech lidského vědění, objevuje se Pýcha opět, jsme svědky jejího opravdového znovuzrození (renaissance)."[1] Konečně se ten gotický duch zračí — způsobem ovšem již ne tak původním — jeho náboženskou antipatií, která přes dobrosrdečnost a velkou osobní snášelivost spisovatelovu proráží co chvíle proti oběma vyznáním, jež soupeří s náboženským vyznáním jeho, a jimž jsou přičítány všechny omyly v umění a všechny neřesti lidstva. Každé dostane svůj díl. Protestantism je odpovědný za všechny výstřelky individualismu;[2] židovství zas za všechny směšnosti módy a ochabnutí mravního smyslu.[3] Nevím, které z obou dostává více co proto. Židovství má tu přednost, že je bito nejenom slovy, nýbrž i obrazy.[4] Nejvážnější při tom je, že tyto antipa-

1 *Cours de Comp. mus.*, str. 215.

2 „Vzhůru proti partikularismu, tomu chorobnému plodu protestantského poblouzení!" (Řeč ve *Schole*. — *Tribune de Saint-Gervais*, listopad 1900.)

3 Dostává se mu alespoň cti, že jeho jménem se označuje celé umělecké období: „období židovské (époque judaïque)...". „*The modern style*, toto poslední převtělení židovské školy...", atd.

4 „...podivuhodné začáteční T, vyňaté z úmrtní listiny svatého Vidala (12. stol.), zobrazující satana, který vyvrhuje dva židy..., umění to symbolické a výstižné, jaké jen kdy bylo!" (*Cours de Comp. mus.*, str. 77.) — Ne-

tie ohrožují krásnou nepředpojatost uměleckých úsudků d'Indyho. Rozumí se, že se židy v hudbě se nakládá bez okolků; což je však vzácnější, i velcí protestantští hudebníci, oni kolosové umělečtí, neuniknou výtkám. O Goudimelovi se činí zmínka jen proto, že byl učitelem Palestrinovým; ale jeho „choralisace kalvínských žalmů" nemá velkého významu.[1] „Händelova oratoria jsou ledově chladná, a řekněme to naplno, přímo nudná."[2] Sám Bach vyvázne jen proto, že se učiní jemný rozdíl: je-li veliký, není to „*pro*, nýbrž *přes* dogmatického a suchého ducha reformačního".[3]

Ani mě nenapadá souditi. Každý je již dostatečně souzen tím, co napíše. A pak je příliš zajímavé, octnouti se tváří v tvář upřímné osobnosti, která mluví bez obalu. Mám se přiznati? Mně působí jistý požitek (poněkud snad zvrácený) některé ty přemrštěné názory, v nichž se nejostřeji projevuje osobnost.

Tak tedy starý gotický duch žije dosud mezi námi, oživuje myšlení jednoho z našich nejznámějších umělců, a spolu s ním bezpochyby i sta těch, kteří ho poslouchají a jemu se obdivují! —

zdůrazňoval bych to, kdyby v celé knize nebyla pouze dvě vyobrazení.

1 *Cours de Comp. mus.*, str. 160.

2 *L'Oratorio moderne. (Tribune de Saint-Gervais*, březen 1899.)

3 *Ibid.* — Jinak řečeno byl katolíkem, aniž o tom věděl. A to prohlašuje jeden z přátel *Scholy*, Edgar Tinel: „Bach, tento umělec tak hluboce křesťanský, jen *nedopatřením protestant* podle všeho, neboť ve svém nesmrtelném *Credo* vyznává svou víru v jedinou, svatou, katolickou a apoštolskou církev..." *(Tribune de Saint-Gervais*, srpen až září, 1902.) — Edgar Tinel je, jak známo, jeden z předních oratorních mistrů belgických.

Louis Laloy ukázal, jak v Debussyho *Pelleovi* bezděčně se zachovávají jisté způsoby kostelního zpěvu; a v temném cítění tohoto vzdáleného příbuzenství nalézal původ tajemného kouzla, jímž působí takové stránky na ducha některých lidí.[1] Toto učené paradoxon může být pravdivé. Proč ne? Míšení plemen a dějinné proměny v nás vytvořily tak bohatou a tak rozmanitou duši, že v ní můžeme nalézti takový původ, chceme-li — anebo také docela jiný. Původů není nedostatek, třeba si jen vybrati; a když se máme rozhodnouti, myslím, že je stejně při tom účastna vůle jako přirozená povaha.

Buď jak buď, Vincent d'Indy se hlásí ke středověku, a nikoli ke starověku, kterého pro něho vůbec není,[2] ani k renaissanci, již směšuje s reformací (ty dvě nepřátelské sestry!), aby ji mohl lépe ztepati.[3]

„Vezměme si za vzor podivuhodné umělecké dělníky středověké."[4]

*

V tomto návratu ke gotice, v tomto probuzení víry, je jméno — novodobé ovšem — jež rádi vyslovují ve *Schole*, a pod jehož egidu se postavila ta malá konservatoř v rue Saint-Jacques, totiž jméno Césara Francka. — A opravdu, žádné

1 *Revue musicale*, listop. 1902.

2 „Jediné památky, které se zachovaly po starověké hudbě, jsou kritiky a ocenění, nikoli hudební texty."*(Cours de Composition*, str. 65.)

3 „Renaissance, jejíž snahy, plné domýšlivosti a liché osobitosti, zavinily ve vývoji všech umění zastávku, již dosud trpíme..." *(Traité de Composition*, str. 89.) A výše citované místo o *Pýše*.

4 *Tribune de Saint-Gervais*, listopad 1900.

jméno nemůže býti čistší nežli jméno toho velkého nevinného srdce. Na všechny téměř, kdo se s ním stýkali, působil neodolatelně svůdně; a tato osobní svůdnost snad má velkou účast ve vlivu, jímž stále ještě jeho díla působí na francouzskou hudbu. Nikdo nepodlehl více mravnímu i hudebnímu působení Franckovu než Vincent d'Indy; nikdo také nezachoval hlubší a něžnější úctu nežli on k tomu, jehož byl dlouho žákem.

Po prvé jsem viděl d'Indyho na koncertě, jejž dávala *Société nationale* v březnu r. 1888 v Pleyelově síni. Hrály se rozličné skladby Franckovy, mimo jiné také po prvé andělská *Thème, fugue et variation* pro harmonium a klavír, v níž se k myšlence Bachově přidružuje zcela moderní něha. Franck seděl na podiu a d'Indy hrál na klavír. Nezapomenu nikdy jeho uctivého chování ke starému skladateli, snaživé pozornosti, s níž sledoval jeho pokyny; každý by byl řekl, že má před sebou pilného a učelivého žáka. Bylo to dojemné u mladého mistra, posvěceného již tolika díly: — *Píseň o zvonu* (Le Chant de la cloche), *Wallenstein*, *Symfonie na horalské téma* (Symphonie sur un thème montagnard) — a snad známějšího, populárnějšího tehdy než Franck sám. Od té doby uplynulo dvacet let; vidím ho stále, jak jsem ho viděl tehdy. A nechť se cokoli dále stane, jeho obraz zůstane mi vždycky nerozlučně sdružen s obrazem starého, velkého umělce, ovládajícího s otcovským úsměvem to malé shromáždění věřících.

Ze všech rysů krásné mravní povahy Franckovy byla nejpozoruhodnější víra; musila překvapiti v umělecké době, která jí ještě více postrádala nežli doba nynější. A tím také působil na některé

ze svých žáků, na nejlepší právě, nejbližší jeho srdci, jako byl d'Indy. Náboženské myšlení tohoto je tak trochu odleskem myšlení mistrova. Ale snad je, nevědomky, poněkud znetvořil. Nevím, zda byl Franck tak docela podoben obrazu, který si dnes o něm děláme. Nechci sem vplétati osobní vzpomínky. Znal jsem ho dosti, abych zahlédl světelnou a čistou krásu jeho duše a abych si ho zamiloval. Znal jsem ho však příliš málo, abych směl vysloviti mínění o tajemství jeho myšlení. Ale vypravování těch, kdo byli tak šťastni, že po dlouhou dobu byli připuštěni do důvěrného styku s ním, naprosto ho nelíčí vždycky jako mystika, uzavírajícího se duchu doby. Doufám, že jednou jeden z nich, který byl jeho přítelem, se odhodlá uveřejniti rozmluvy, které s ním míval a o nichž se mnou hovořil. To srdce velmi věřící bylo také velmi svobodné. O jeho náboženské víře nemůže býti pochyby; to byl základ jeho života. Ale byla u něho mnohem spíše citem než naukou (u Franka bylo všechno citem; skoro nic nebylo představou); nikterak nevadila jeho myšlení. On nepodřizoval tomuto pravidlu své úsudky o dílech a lidech; byl by býval neschopen uspořádati dějiny umění podle Písma. Ten velký katolík měl leckdy duši zamilovaně pohanskou; dovedl se bez výčitek svědomí kochati harmonickým diletantismem Renanovým a zvučnou nicotou Leconta de Lisle. Nic neomezovalo jeho širých sympatií. Nenapadalo ho souditi to, co měl rád; nepotřeboval rozžehovati světlo ve svém srdci. A snad měl pravdu. Snad bylo na dně tohoto srdce více prvků zmatku, nežli bylo lze se domnívati podle statečné zářnosti jeho života.

Sama jeho víra... (Vím, jak je nebezpečné

vykládati city hudebníkovy podle jeho hudby; ale jak se tomu vyhnouti, když se nám, jak to právě činí škola Franckova, vyjádření duše podává jako jediný důvod bytí a jako jediný účel hudby?...) Je jeho víra, tak jak se vyjadřuje jeho hudbou, vždycky jen samý klid a mír?[1] Dovolávám se těch, kterým je ta hudba tak drahá, poněvadž v ní nalézají trochu své vlastní melancholie. Kdo nepocítil, že je leckdy tajné drama uzavřeno v některých těch hudebních větách — těch krátkých, úsečných větách, tak příznačných pro Francka, které vzlétají v prosebném roztoužení k Bohu, a skoro vždycky padají zpět na zemi, zraněné, odevzdané, celé smáčené slzami! Není všecko světlem v této duši; její světlo je tím jímavější, že přece jen září, v dáli.

Dans un écartement de nuages, qui laisse
Voir au-dessus des mers la céleste allégresse...[2]

V tom, zdá se mi, je Franck hodně jiný než d'Indy. Neměl jako on velitelské potřeby jasnosti.

*

Jasnost, toť známka mysli d'Indyho. V něm není stínů. Jeho myšlení i jeho umění jsou jasné jako jeho pohled, který jeho tváři dodává takové mladosti. Pro něho je nezbytností souditi, pořádati, tříditi, jednotiti. Není ducha francouzštější-

1 Mám na mysli stránky, na nichž se vyslovuje svobodně, kde se nenutí překládati do hudby dramatickou situaci, kterou mu ukládá báseň, jako když v krásné symfonické skladbě *Vykoupení* (Rédemption) líčí vítězství Kristovo. A ještě i tam se vkrádá neklid a úzkost.

2 „V mezeře mezi mraky, jíž prozařuje nad mořem nebeské veselí..."

ho. Často mu vyčítali wagnerovství; je pravda, že naň Wagnerův vliv velice působil. Ale i když je u něho ten vliv nejpatrnější, je pouze povrchní; duch je zcela jiný. Ve *Fervaalovi* naleznete některé stromy z lesa *Siegfriedova;* ale ten les není týž: jsou tu prosekány cesty, denní světlo vniká do slují Nibelungových.

Ta potřeba jasnosti je hlavním zákonem jeho umělecké povahy. A to je tím pozoruhodnější, že jeho povaha naprosto není jednoduchá. Širokým hudebním vzděláním, stálou touhou po poučení se obohatila o množství rozmanitých a téměř protichůdných prvků. Třeba uvážiti, že d'Indy je jeden z hudebníků, kteří nejvíce znají cizí a minulou hudbu. V jeho mysli kolotají hudební formy všech dob a všech zemí; nerozhoduje se úplně mezi nimi. I když je shrnuje ve tři hlavní typy, ve kterých vidí vzory hudby: „dekorativní umění gregoriánů, architektonické umění doby palestrinské, výrazové umění velkých Italů 17. století,"[1] nepokouší se ten eklekticism smířiti různá umění, nesnadno smiřitelná? — Dále musíme uvážiti, že d'Indy byl v přímých nebo nepřímých stycích s největšími hudebními osobnostmi naší doby, s Wagnerem, Lisztem, Brahmsem, Césarem Franckem, že se rád dával jimi vábiti; neboť on není jedním z oněch sobeckých geniů, kteří při všem myslí jen na svůj zájem, z těch velkých dravčích duchů, kteří nevidí nic, nehledají nic, nechutnají nic, než aby z toho zažili energii, která jim může býti užitečna. Dává se celý, jsa šťasten, že může vzdáti čest velikosti druhých a že podléhá jejich kouzlu. Kdesi mluví o „neodolatelné potře-

1 *Tribune de Saint-Gervais*, listopad 1900.

bě přeměněny", jíž má umělec.[1] — Aby neutonul v tom bohatství prvků a vlivů navzájem protivných, je zapotřebí velké síly citové nebo volní, která vylučuje nebo volí a přeměňuje. D'Indy nevylučuje skorem nic; jen organisuje. Má ve své hudbě vlastnosti vojevůdcovské: vědomí cíle, trpělivou vůli dospěti k němu, dokonalou znalost prostředků, které má po ruce, smysl pro pořádek a vládu nad svým dílem i nad sebou. Přes rozmanitost látky, jíž užívá, je celek vždycky jasný. Rádi bychom mu vytkli, že je až příliš jasný; příliš snad zjednodušuje.

Nikde nepřistihneme osobnost d'Indyho v její živé podstatě lépe než v jeho poslední dramatické skladbě. Třebas ve všem, co tvoří, se vždycky otevřeně ukazuje, nikde není průzračnější, než v *Cizinci.*[2]

Děj *Cizince* se koná ve Francii, na březích oceánu, jehož chvějný klid znázorňuje symfonický úvod. Námořníci se vracejí do přístavu; lov byl špatný. Pouze jeden z nich, „muž asi čtyřicetiletý, vzezření ušlechtilého a smutného", byl šťastnější nežli druzí. Závidí mu a podezřívají ho tak trochu z čarodějství. Nadarmo se pokouší navázati s nimi hovor; nadarmo nabízí svůj úlovek nuzné rodině. Jeho blížení je odmítáno, jeho štědrost je podezírána. Je to cizinec — Cizinec.[3]

1 *Id.*, září 1899.

2 *L'Étranger*, „hudební děj ve dvou aktech", — báseň i hudba od Vincenta d'Indy — provozováno po prvé v Bruselu v Théâtre de la Monnaie, 7. ledna 1903.

3 V námětu je jistá analogie s *Feuersnot* od Richarda *Strausse.* I tam hrdina je cizinec, který je pronásledován a pokládán za čaroděje od města, jehož je ctí. Ale rozuzlení je zcela jiné a povahový rozdíl mezi oběma umělci je velmi zřetelný. Vincent d'Indy končí křesťanským od-

Nastane večer, zvoní klekání. Mladé dělnice vycházejí z dílny, zpívajíce pěkný lidový popěvek, který d'Indy nalezl ve svém kraji (zaznamenal jej ve sbírce *Chansons populaires du Vivarais;* Vivarais je kraj na středním Rhôně, p. př.). Jediná z dívek, Vita, která jediná z celé vesnice je přítelkyní Cizincovou, jde k němu a mluví s ním. Vábí je k sobě tajná vzájemná náklonnost. Vita neznámému prostoduše důvěřuje; milují se, aniž si to přiznají. Ale Cizinec odporuje své náklonnosti, neboť Vita je mladá a zasnoubena, a on nepovažuje za své právo, aby se mu obětovala. Jsouc uražena chladem, který jí dává najevo, hledí se ho nějak nelíbě dotknouti, což se jí podaří. On se konečně prozradí. „Ano, miluje ji, a ona to dobře věděla. Ale nyní, když jí to přiznal, neshledá se s ní více, a dává jí sbohem."

Takové je první jednání. — Až dosud se zdá, že máme před sebou drama čistě realistické a lidské; je to obyčejný příběh člověka, který činí dobře nevděčným, a smutná tragedie stáří, jež přichází, aniž ochladí srdce, které se nemůže odhodlati, aby zestárlo. Ale hudba již nás upozornila, že za tím něco vězí; byli jsme překvapeni náboženským tónem orchestru, když mluví Cizinec. Docela se nám zdálo, že jsme v hlavním tématu poznali melodii liturgickou. Jaká záhada je tu skryta? Což nejsme na francouzském venkově? Přes lidovou píseň a občas van větru, přicházející od moře, vládne tu ovzduší církevní a franckovské. Čím je ten Cizinec?

Poví to ve druhém jednání. „Mé jméno? Nemám ho. Jsem Snící. Jsem Milující. Miluje ubohé

říkáním, a Richard Strauss pyšným a radostným uplatněním síly.

a neutěšené, spřádaje sny o štěstí všech sbratřených lidí, jsem prošel mnoha světy. Dlouho jsem se plavil, a to po všech mořích. — Kde že jsem tě viděl, nežli jsem tě poznal? Kde? ptala jsi se. Ale všude! V těžkých sluncích východních, na bílých okeánech točen... Všude jsem tě nalezl, všude jsem tě miloval, neboť tys čistá Krása, tys nesmrtelná Láska!"

Hudební věta se rozvíjí ne bez velikosti; je v ní vtištěna klidná a silná víra. Ale já lituji, že mám před sebou pojem, když jsem se zajímal o člověka. Nikdy jsem nechápal, jaký je užitek takového symbolismu. Leda že by šlo o vznešenou invenci metafysickou nebo mravní, jaké jsou schopni tak jen Goethe nebo Ibsen, nevidím naprosto, co může symbolism přidati životu, zato vidím dobře, čeho mu ubírá. To však je věcí vkusu; a konec konců tu není nic, co by nás nějak příliš překvapovalo. Ten přechod od realismu k symbolismu je něčím, nač nás již až příliš navykli v hudebním divadle od dob Wagnerových.

Ale na tom není dosti; nyní, hle, opouštíme symbolickou abstrakci a vstupujeme do oblasti ještě podivnější a ještě vzdálenější od skutečnosti. — Hned na začátku nám bylo řečeno, že na čapce Cizincově zářil smaragd. Ten smaragd také nyní vystoupí na scénu. „Kdysi zářil na přídi korábu, který nesl Vzkříšeného, přítele Pána Ježíše, a bez kormidla, bez vesla doplul do přístavu fokejského (Marseille). Prostřednictvím tohoto zázračného kamene může přímá a čistá vůle poroučeti větrům a moři." Nyní, když se Cizinec oddal vášni a pozbyl svých zásluh, nemá více moci nad talismanem a odevzdává jej Vitě.

A tu začíná opravdová scéna pohádková. Vita

se vztyčí směrem k moři, vzývá je, podivně a krásně vokalisovanou inkantací: „Ó moře! Příšerné moře s podmanivým hněvem! Ó moře! Miloučké moře se smrtelným objetím! Slyš mě!" A moře odpovídá, zpívá. V orchestru se mísí hlasy v symfonii, která roste a burácí. Vita přisahá, že bude náležeti jen Cizinci. Zdvíhá nad hlavu smaragd, který září příšerným svitem. — „Přijmi, moře, jako záruku přísahy, ten posvátný kámen, svatý smaragd! Nechť nikdo více se nemůže dovolávati jeho moci, nechť nikdo více nepocítí jeho spasné síly! Žárlivé moře, vezmi si svůj majetek, poslední dar nevěstin!" — „Širokým vzmachem vrhne smaragd do vln, které se náhle zbarví temně zeleně pod černějším nebem. Nadpřirozený zelený svit se znenáhla šíří, až po obzorovou čáru, a moře se vzedme v hrozivé vlnobití."[1] Ihned započne opět zpěv moře, mohutnější nežli dříve; orchestr hřmí, propuká bouře.

Čluny se kvapně vracejí. Jeden z nich se roztříští o břeh. Celá vesnice se sběhne, aby se podívala na neštěstí. Rybáři se nechtějí vydávati v nebezpečí, aby zachránili trosečníky. Tu vstoupí Cizinec do loďky a Vita se do ní vrhne za ním. Vichřice vzrůstá. Obrovská vlna ode dna se vyvalí na přístaviště, zahalujíc scénu v oslnivý zelený svit. Všichni zděšeně couvají. Pak nastává ticho; starý rybář, sňav vlněnou čepici, začne zpívati *De Profundis* a všichni se k němu přidají...

Z tohoto obsahu vidíme, jak je dílo různorodé. Tři nebo čtyři naprosto různé světy jsou tu sdruženy: měšťanský realismus postav ženicha a mat-

1 Všechny tyto citáty z dramatu, jehož básnický sloh se daleko nevyrovná slohu hudebnímu, jsou vyňaty z partitury *Cizince*.

ky Vitiny tu stojí vedle evangelického symbolismu Cizincova, vedle pohádky o kouzelném smaragdu a hlasů oceánu. Tato složitost, velmi patrná v básni, je ještě patrnější v hudbě, v níž je provedeno sjednocení různých duchů uměleckých: je tu umění lidové, umění církevní, umění wagnerovské, umění franckovské, nota rodinně realistická, blížící se buffovému slohu italskému, ráz popisný, který je osobitý. Ten dojem je ještě zvyšován rychlostí děje, který je směstnán do dvou krátkých aktů. Přechody jsou náramně náhlé. V okamžiku jste přenášeni ze živého světa do světa abstraktních pojmů, potom z tohoto do světa víry, a z tohoto třetího do světa pohádek. A přece je to dílo hudebně jasné. Čím více se duch d'Indyho obohacuje různorodými složkami, tím více touží po tom, aby byly uvedeny v jednotu; je to úkol nesnadný, který se dá provésti pouze tehdy, jestliže všechny jsou vyjádřeny co nejprostěji, ve své nejobecnější podstatě, jsou-li tedy zbaveny svého živého svérázu. D'Indy klade na kovadlinu různé slohy a myšlenky; kuje je mocnou paží. Je přirozené, že tu a tam ucítíme stopu kladiva, otisk vůle. Vůle tvoří jednotu díla.

Snad ji mnohdy tvoří i v duchu skladatelově. Chci tu poukázati na dosti vzácný rys, poněvadž mám za to, že je obecně umělecky zajímavý. D'Indy sám píše básnické texty ke svým „hudebním dějům". Příklad Wagnerův byl nakažlivý. Pozorovali nebezpečí, jímž je dvojitost autorů pro harmonii díla; myslili, že se tomu vyhnou, když každý sám napíše slova i hudbu. Nevšimli si však, že v témž umělci je již dvojitost mezi jeho schopností básnickou a schopností hudební. Člověk není naprosto týž ve svém osobním umění a

v uměních ostatních; nemíním pouze jeho technickou obratnost, nýbrž i jeho ducha. Delacroix, romantický malíř, byl literárně klasikem. Všichni jsme poznali umělce, revoluční ve svém oboru, kteří byli zaostalými konservativci v úsudcích o ostatních uměních . . . Taková dvojitost je do jisté míry mezi d'Indym jako básníkem a jako hudebníkem. Je u něho rozum vždycky ve shodě se srdcem?[1] Jeho povaha je ovšem příliš aristokratická, aby se taková neshoda ukazovala před lidmi. Srdce poslouchá rozumu, anebo se s ním dohodne, aby se zdálo, že uznává jeho autoritu a aby zdání bylo zachováno. Rozum, jejž tu zastupuje básník, chce děj prostý, realistický, logický, s mravním, ba náboženským naučením. Cit, zastupovaný skladatelem, je romantikem; a kdyby jednal docela podle svého, šel by raději za každým jiným námětem, který by více dovoloval užívati malebných jeho vlastností, za popisnou symfonií, po případě i za starou operou.

Pokud na mně jest, jsem pro cit a mám za to, že má pravdu i proti rozumu. Nevidím nic osobitějšího v hudbě d'Indyho nežli umění hudební krajinomalby. Leckterá stránka *Fervaalu* vybavuje horské vrcholky, pokryté smrkovými lesy, po nichž se vlekou husté mlhy;[2] — leckterá stránka z *Cizince* zas fantastický svit, který se zaže-

1 Již v kritice nepodpisuje vždycky jeho cit rozhodnutí jeho ducha. Jeho duch zatracuje renaissanci, a jeho vkus mu činí drahými velké malíře renaissance florentské anebo hudebníky 16. století. Dostává se z toho pouze za pomoci podivných kompromisů, když jmenuje Ghirlandaja a Filippa Lippiho gotiky, anebo když dekretuje, že v hudbě začíná renaissance až v 17. století! *(Cours de Composition*, str. 214 a 216.)

2 Začátek 2. jednání.

huje na moři, v němž dříme bouře.[1] Viděl bych rád, aby se d'Indy na vzdor teoriím podal volně tomu popisnému lyrismu, v němž vyniká, anebo alespoň, aby hledal inspiraci v takovém nějakém námětu, kde by byla uspokojena i jeho víra i jeho obrazotvornost, třebas v některé episodě Zlaté legendy. Proč ne právě v oné, kterou Cizinec připomíná, plavbě Magdalenině do Provence? — Ale je trochu pošetilé přáti si, aby umělec dělal něco jiného, než dělá; on sám je tu nejlepším soudcem.

*

Nesmím v této zběžné podobizně zapomenouti na jednu z nejušlechtilejších tvářností toho velkomyslného talentu, totiž na jeho schopnost hudebně výchovnou. Vše určovalo d'Indyho k této úloze. Pro jeho vědomosti, pro spořádanost a jasnost jeho mysli musil z něho býti dokonalý profesor komposice. Všechna jeho pravidla myšlení i psaní jsou bezvadně správná. Upozorňuji na jeho rozbory melodické věty, anebo harmonické periody.[2] Naleznete tu logičnost a přesnost poněkud suchou, příliš zjednodušující, ale světlou, nějakého mistra francouzské prózy. Tytéž zákony zdravého smyslu, pravdivosti, jednotnosti, totéž umění rozvíjecí, tytéž zásady klasické retoriky ze 17. a 18. století uplatňuje Vincent d'Indy v hudbě. Kdyby chtěl, mohl by zajisté napsati *Rozpravu o slohu* — hudebním.

Zejména však se mu dostalo mravních vlastností

1 Třetí scéna, 2. jednání. — Tato vybavovací moc je tu tak velitelská, že s sebou strhne i básníka; zdá se, že část děje byla vymyšlena jen pro ten závěrečný účinek, náhlé zbarvení vln.

2 *Cours de Composition*, str. 42 a nn., str. 118 a nn.

vychovatelských — a první ze všech opravdové povolanosti. Má náboženskou víru v naprostou povinnost umění, aby učilo lidi, a co je ještě vzácnější, v účinnost toho učení. Rád by sdílel s Tolstým, jehož někdy cituje, opovržení k lichému umění pro umění. „V základě každého umění je tato podstatná podmínka: poučení... Cílem umění není zisk, ba ani sláva; opravdovým cílem umění je poučovati, povznášeti postupně ducha lidstva, zkrátka, sloužiti, ve smyslu vznešeného „*Dienen*", které Wagner vkládá do úst kající Kundrie, ve třetím jednání *Parsifala*.[1] Je v tom jakási směs křesťanské pokory a aristokratické pýchy. D'Indy má hluboké cítění lidského společenství a má rád lid; ale chová se k němu s jakousi ochrannou, ba trochu pohrdlivou blahovolností. Hledí naň jako na dítě, jež musíme vésti.[2] Lidové umění, jež hlásá, není umění lidu, nýbrž umění aristokracie, která se o lid zajímá. Chce jej osvěcovati, vychovávati, vésti uměním. Umění je pramenem života; je duchem pokroku, dává duši nejcennější ze statků: svobodu. A nikdo jí neužívá více než umělec. „Co činí ze jména umělcova vznešený titul, je to, že umělec zůstává svoboden, úplně svoboden. Rozhlédněte se kolem sebe a rcete, zda v té příčině je krásnější nějaké povolání než povolání umělce, který je si vědom svého poslání? Vojenství?... Úřady?... Školství?... Politika?..." (Následuje dosti přísné ocenění těchto jednotlivých povolání.) „...Nemluvě o přemrštěném administrativismu a byrokratismu, které jsou hanebností naší země. — Všude jen poslušnost již podle výměru, anebo

1 *Id.*, str. 10, a *Tribune de Saint-Gervais*, listopad 1900.
2 *Id.*, str. 84, 185 a *passim*.

zotročení ve skutečnosti. — Ale která vláda, který papež, císař, president by mohl přiměti umělce, aby myslil a psal proti své vůli? Svoboda, toť pravý majetek, toť nejcennější dar umělcův. Svoboda myšlení, a také svoboda, kterou nikdo na světě nemá moci nám odníti, totiž svoboda budovati své dílo podle svého svědomí!"[1]

Kdo necítí krásu a sdělný plamen těchto hrdých slov? Jak by nepůsobila mocně na mladá a horoucí srdce tato síla nadšení a upřímnosti? „Jsou dvě vlastnosti," praví d'Indy na poslední stránce své knihy, „jež se má učitel snažit vzbuditi nebo rozvinouti v duši žákově, vlastnosti, bez nichž vědomosti nemohou býti k ničemu: nesobecká láska k umění a nadšení pro krásná díla."[2] Ty dvě vlastnosti vyzařují ze spisů jako z osobnosti d'Indyho; v nich je jeho síla. Nejlepším naučením je jeho život. Nikdy nebude dosti vypověděna nezištnost toho života, věnovaného blahu umění. Kdežto by nebylo upřílišené, aby všechny své síly věnoval tvoření svého osobního díla, Vincent d'Indy neustává dávati jiným i svou práci i svůj čas. Franck dával hodiny, aby se obživil. D'Indy je dává pro potěšení, že může učiti, sloužiti svému umění, pomáhati umělcům. Řídí školy, přijímá, ba skoro vyhledává nejnevděčnější ale nejpotřebnější práce vyučovatelské. Anebo se oddává zbožnému studiu minulosti, křišení některého starého mistra. Jak se zdá, působí mu takovou radost, může-li mladou mysl otevříti chápání hudby anebo napraviti křivdu dějin, spáchanou na nějakém zapomenutém hudebníku, že při tom skoro zapo-

1 *Cours de Composition*, str. 222.
2 Řeč, pronesená ve *Schole*. (*Tribune de Saint-Gervais*, listopad—prosinec 1901.)

míná na sebe. Kterému dílu, kterému pracovníku, hodnému zájmu, anebo o němž se domníval, že zasluhuje zájmu, odepřel kdy své rady a své pomoci? Já sám jsem pocítil jeho dobrotu a chovám k němu za to upřímnou vděčnost.

Ta oddanost a ta víra nebudou nadarmo. Jméno Vincenta d'Indy bude v dějinách přidruženo nejenom ke krásným skladbám, nýbrž také k velkým dílům: je to *Société nationale de Musique*, jejímž je předsedou, — *Schola Cantorum*, již založil s Ch. Bordesem a již řídí, — je to mladá hudební škola francouzská, ta plejada umělců vzdělaných a novotářských, jichž je tak říkaje starším bratrem, který je podporoval příkladem i pomocí za prvních nejtrudnějších let zápasu, — konečně celé to hudební hnutí, které zpracovává svět, od smrti Wagnerovy a Franckovy, ono křišení středověku a renaissance — celé to obrození evropské hudby . . . U nás byl d'Indy hlavním zástupcem toho uměleckého vývoje. Svým působením, svým příkladem, nebo svým duchem byl jedním z prvních hudebních vychovatelů nynější Francie. Pro pokrok naší hudby učinil více než všechna úřední výuka konservatoří. Přijde den, kdy přese všechen odpor, samou silou věcí, takový muž zaujme místo, které mu patří, v čele naší francouzské organisace hudební.

*

Pokusil jsem se nalézti jádro povahy Vincenta d'Indy a domnívám se, že jsem je našel ve víře a v činnosti. Nezatajuji si nevyhnutelné omyly takového pokusu. Je nesnadné posuzovati nějakou osobnost, zvláště pokud žije, pokud se vyvíjí! Každý člověk je hádankou, nejenom pro ostatní,

ale i pro sebe. Je velkou domýšlivostí, chceme-li znáti někoho, kdo nezná docela ani sebe sám. A přece si nemůžeme odepříti, abychom neposuzovali; je to životní nutnost. Žádný z těch, které vidíme, žádný z těch, které známe anebo o nichž říkáme, že je známe, žádný z našich přátel, z těch, které milujeme, není takový, jakého jej vidíme. Často se nepodobá v ničem obrazu, který si o něm činíme; chodíme uprostřed vidin svého srdce. A přece je třeba souditi, je třeba stavěti, je třeba tvořiti, nechceme-li se rozplynouti v nečinnost. Lepší je omyl nežli pochybnost — jen když je upřímný. Hlavní je pověděti, co cítíme a co si myslíme. Nechť mi d'Indy promine, jestliže jsem se mýlil. Nechť v těchto stránkách vidí jen upřímnou snahu, pochopiti ho, a velkou sympatii k jeho osobě, ba i k jeho názorům, které ostatně nejsou názory mými. Ale vždycky jsem byl toho mínění, že názory mají v životě malou cenu, a že jediné, na čem sejde, je člověk. Svoboda ducha je největší štěstí; musíme litovati těch, kdo jí neznají. Je zvláštní tajná lahoda v tom, vzdáváme-li čest krásné víře, již nesdílíme.

RICHARD STRAUSS

Skladatel *Hrdinného života* (Heldenleben) není již neznám Pařížanům. Co rok vidíme, jak se objeví u kapelnického pultu v Colonnově nebo Chevillardově sále jeho vysoká a hubená silueta s trhavými, velitelskými posunky, jeho bledá, poněkud horečná tvář, oči podivně jasné, zároveň neurčité i upřené, dětská ústa, knír do běla plavý, lehce kadeřavé vlasy, tvořící korunu nad lysými skráněmi, čelo oblé a vypuklé.

Chtěl bych zde načrtnouti podivnou a podmanivou osobnost toho, který je v Německu pokládán za dědice genia Wagnerova, — toho, který měl dvojí smělost, napsati po Beethovenovi druhou hrdinskou sonatu a vydávati se sám za jejího hrdinu.

*

Richardovi Straussovi je čtyřiačtyřicet let. Narodil se v Mnichově 11. června 1864. Jeho otec, slavný virtuos, hrál na první roh v královském orchestru. Jeho matka byla dcerou pivovarníka

Pschorra. Byl vychován uprostřed hudby. Již ve čtyřech letech hrál na klavír a v šesti již skládal drobné tance, písně,[1] sonáty, ba i orchestrální ouvertury. Je možné, že tato neobyčejná umělecká vyvinutost nebyla bez vlivu na horečnou povahu jeho nadání, že napjala jeho nervy až k prasknutí, že jeho duchu dala poněkud chorobnou předrážděnost. Od té doby nepřestal tvořiti. Na gymnasiu skládal chóry k Sofoklovým tragediím. Roku 1881 provozoval již Hermann Levi se svým orchestrem symfonii, složenou mladým studentem Straussem. Na universitě se zabývá skládáním hudby instrumentální. Bülow a Radecke dávají hráti jeho skladby v Berlíně, a Bülow, který si ho oblíbí, ho povolá roku 1885 do Meiningen jako hudebního ředitele. V letech 1886 až 1889 přejde ve stejné hodnosti k mnichovskému dvornímu divadlu. Od roku 1889 do 1894 je kapelníkem výmarského dvorního divadla. Roku 1894 se vrátí do Mnichova jako dvorní kapelník a roku 1897 tam nastoupí na místo Hermanna Leviho. Konečně odejde z Mnichova do Berlína, kde nyní řídí královskou operu.

Dvou rysů si zvláště musíme povšimnouti v tom životě: vlivu muže, jemuž prokazoval hlubokou vděčnost, totiž Alexandra Rittera, a cest na jih. — S Ritterem se seznámil roku 1885. Tento hudebník, neznámý ve Francii a zemřelý před několika lety, byl synovcem Wagnerovým; napsal dvě slavné opery: *Fauler Hans* a *Wem die Krone?* a

1 Autor užívá o umělých písních německých napořád německého výrazu *Lieder*, pokládaje francouzské *chanson* za nepřiléhavé. Píše také důsledně *Kapellmeister* a ještě řadu německých výrazů, z nichž jsem ponechal pouze některé. Nám zajisté ty německé pojmy nejsou tak cizí jako Francouzům. P. př.

je podle Strausse první, který zavedl do písní wagnerovskou soustavu. Často se o něm mluví v korespondenci Bülowa s Lisztem. „Nežli jsem ho viděl," praví Strauss, „byl jsem vychován přísně po klasicku; napájel jsem se pouze Haydnem, Mozartem a Beethovenem, a právě jsem prošel Mendelssohnem, Chopinem, Schumannem a Brahmsem. Jen Ritterovi děkuji za to, že jsem pochopil Liszta a Wagnera; to on mi ukázal, jaký význam mají v dějinách umění spisy a skladby těch dvou mistrů! To on léta trvajícím poučováním a laskavými radami učinil ze mne hudebníka budoucnosti *(Zukunftsmusiker)* a uvedl mě na cestu, po níž jsem se nyní jal kráčeti nezávisle a sám. To on také mě zasvětil v myšlenky Schopenhauerovy."

Druhý vliv, vliv jihu, který, jak se zdá, zůstavil v něm nesmazatelnou stopu, působil od dubna roku 1886. Tehdy po prvé navštívil Řím a Neapol, a vrátil se odtud se symfonickou fantasií, nazvanou: *Aus Italien.* Na jaře roku 1892, po prudkém zánětu plicním, vykonal dlouhou, půldruhého roku trvající cestu po Řecku, Egyptě a Sicilii. Jas těch blažených zemí ho naplnil věčným steskem. Od té doby ho sever tíží, „hrozná severní šeď a zase šeď, fantomatické ideje beze slunce."[1] Když jsem se s ním setkal v Charlottenburgu, za mrazivého dne dubnového, řekl mi s povzdechem, že nemůže nic skládati v zimě; stýská se mu po italském světle. Ten stesk pronikl jeho hudbu, z níž lze vycítiti zároveň jednu z nejtrýzněnějších duší hlubokého Německa i ustavičnou touhu po barvách, rytmech, smíchu a radosti jihu. Jako hudebník, o němž snil Nietzsche,[2] zdá se, „že má

1 Nietzsche.
2 Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse,* 1886, XVI, 255.

v uších preludium hlubší, mocnější, snad zlovolnější a tajemnější hudby, hudby nadněmecké, která při pohledu na modré, rozkošnické moře a na jas středomořského nebe se nerozplývá, nebledne a se nekalí, — hudby nadevropské, která by zachovala právo na život i před hnědými slunečními západy pouště, jejíž duše by byla příbuzná s palmami, a jež by dovedla bydliti a pohybovati se mezi velkými krásnými a samotářskými šelmami; hudbu, jejíž zvláštní půvab by záležel v tom, že by nic nevěděla ani o dobru ani o zlu. Časem pouze by jí prošel stesk námořníka, zlaté stíny a nyvé chabosti; viděla by, jak k ní utíkají z velkých dálek tisíceré tóny západu mravního světa, který se stal téměř nesrozumitelným, i byla by dosti pohostiná a dosti hluboká, aby přijala ty opozdilé uprchlíky." — Vždycky však sever, severní melancholie, a „všechny smutky luzy", mravní úzkosti, pomyšlení na smrt, tyranie života znovu doléhají na tu duši hladovící po světle, a nutí ji k horečnému přemítání a tuhým bojům. A bezpochyby jest lépe, že je tomu tak.

*

Richard Strauss je zároveň básník a hudební skladatel. Ty dvě povahy v něm žijí pospolu a každá se snaží vyniknouti nad druhou. Rovnováha je často porušována; když se však vůli podaří ji zachovati, pak působí jednota těch dvou sil, vržených za týmž cílem, tak mohutným dojmem, jakého jsme neznali od dob Wagnerových. Ta i ona má zdroj v hrdinné mysli, jež pokládám ješ-

— Nechť je mi prominuto, že začínám toto pojednání myšlenkou Nietzschovou, která se stále zračila u Strausse, a vrhá tak ostré světlo na duši novodobého Německa.

tě za vzácnější nežli nadání básnické nebo hudební. Jsou v Evropě jiní velcí hudebníci; ale tento je k tomu ještě tvůrcem hrdinů.

Řekneme-li hrdina, říkáme drama. Drama je u Strausse všude, i v těch z jeho děl, která se na pohled nejméně hodí k tomu, aby je obsahovala, totiž v některých z jeho písní, v jeho čisté hudbě. Proniká v jeho symfonických básních, které jsou nejvýznamnější částí jeho díla. Ty básně jsou: *Wanderers Sturmlied* (1885), *Aus Italien* (1886), *Macbeth* (1887), *Don Juan* (1888), *Tod und Verklärung* (1889), *Guntram* (1892—93), *Till Eulenspiegel* (1894), *Also sprach Zarathrustra* (1895), *Don Quixote* (1893) a *Heldenleben* (1898).[1]

Nebudu se příliš šířiti o prvních čtyřech, v nichž se tvoří duch umělcův i způsob jeho tvorby. *Wanderers Sturmlied* (zpěv pocestného za bouře, op. 14) je vokální sextet s orchestrem na slova Goethova. Byv napsán dříve, nežli Strauss poznal Rittera, je stavěn po způsobu Brahmsově, s poněkud konvenční dovedností a soustředěností. *Aus Italien* (op. 16) líčí s velkou kypivostí dojmy, jež v něm zanechal římský venkov, římské zříceniny, luhy Sorrenta a lidový život italský. *Macbeth* (op. 23) zahajuje s nevelkým leskem řadu hudebních transposic námětů básnických. Mnohem lepší již *Don Juan* (op. 20) vyjadřuje s nabubřelým zápalem báseň Lenauovu, romantické šílenství hrdinovo, který by rád objal všechen lidský požitek a umírá přemožen, zoufalý.

Tod und Verklärung[2] (Smrt a proměnění, op.

1 Tento článek byl psán roku 1899. Od té doby vyšla *Sinfonia Domestica* (1903). Mluvíme o ní v jedné z následujících kapitol: Hudba francouzská a hudba německá.

2 Složeno r. 1889, po prvé provozováno v Eisenachu r. 1890.

29) znamená značný pokrok v myšlení i slohu. Ještě dnes je to jedno z nejjímavějších Straussových děl, je z nich také stavěno s nejušlechtilejší jednotností. Předchází je báseň Alexandra Rittera, jejíž volný obsah podávám.

V nuzné světnici, ozářené nočním světélkem, leží na loži nemocný. Smrt se blíží děsivým tichem. Nešťastník sní občas a uklidňuje se vzpomínkami. Před očima mu přebíhá jeho život: nevinné dětství, šťastné mládí, zápasy dospělého věku, snažení, aby dosáhl vznešeného cíle svých tužeb, který mu stále uniká. Pronásleduje jej dále a myslí, že jej uchopuje; ale smrt naň zavolá: „Stůj!" hromovým hlasem. Zápasí zoufale a snaží se ze všech sil ještě v agonii uskutečniti svůj sen; ale kladivo smrti rozbije jeho tělo, noc se rozhostí v jeho očích. Tu zazní v nebesích spasná slova, po nichž marně toužil na zemi: Vykoupení, Proměnění.

Přátelé Richarda Strausse živě protestovali proti tomu, aby toto zakončení bylo chápáno pravověrně, a Seidl,[1] Jorissenne,[2] Wilhelm Mauke[3] tvrdí, že myšlenka je vyšší: je to prý věčná trýzeň duše, zápasící s vnitřními démony, a její osvobození v lůně umění. Nebudu se příti, ale mám za to, že ten banální a studený symbolism je mnohem méně zajímavý nežli zápas se smrtí, jejž cítíme na všech řádkách skladby. Je to dílo dosti klasické, široce a velebně cítěné, skoro beethovenovské. Realism námětu, halucinace umírajícího, třesot horečky, tep krve v cévách, zoufalá agonie jsou proměněny čistotou formy. Je to rea-

1 *Richard Strauss, eine Charakterskizze*, 1896, Praha.
2 *R. Strauss, Essai critique et biologique*, 1898, Brusel.
3 *Der Musikführer: Tod und Verklärung*, Frankfurt.

lism po způsobu symfonie *a mol* a Beethovenových hovorů s Osudem. Odmyslete si všechen „program" a symfonie zůstává jasná a úchvatná jednotou svého niterného citu. Pro mnoho německých hudebníků je *Tod und Verklärung* stále ještě vrcholem Straussova díla. Já nejsem naprosto toho mínění. Straussovo umění se od té doby podivuhodně rozvinulo. Je však pravda, že *Tod* značí vyvrcholení jednoho období jeho života, nejdokonalejší dílo, v němž je zahrnuta celá perioda. *Heldenleben* bude druhým odstavcem, druhým nejvyšším vrcholem období následujícího. Jak od té doby vzrostla citová síla a bohatost! Ale nikdy více již nenalezl té jemné a melodické čistoty duše, toho mladistvého půvabu, který září ještě v dalším díle *Guntram* a potom, jak se zdá, pohasíná.

*

Od roku 1889 řídil Strauss ve Výmaru dramata Wagnerova. Jsa jimi posednut, obrátil se k divadlu a napsal slova k opeře *Guntram.* Nemoc přerušila tu práci, v níž pak pokračoval v Egyptě. Hudba prvního jednání byla napsána od prosince 1892 do února 1893 v Kahiře a Luksoru. Druhé jednání bylo dokončeno v červnu 1893 na Sicilii. Konečně třetí jednání dopsal v Bavorsku začátkem září 1893. Není však ani stopy orientálního cítění v té hudbě, někdy však ovšem italské melodie, chabé světlo, klid poněkud chmurný. Cítím v ní hlavně pozdravující se duši, nyvou duši poněkud dívčí, která sní s rozněžněným úsměvem a slzami stále na krajíčku. Pro ty nevymezitelné dojmy rekonvalescence zachoval bezpochyby Strauss k tomu dílu tajnou lásku, jak se mi alespoň zdálo. V něm jeho horečka usnula. Některé

stránky jsou prosyceny laskajícím citem pro přírodu, jež připomíná Berliozovy *Trojany*. Příliš často však tu je hudba prázdná, konvenční; a je tu cítiti tyranii Wagnerovu, což je řídké v ostatních Straussových dílech. Libreto je zajímavé. Strauss do něho vložil mnoho ze sebe samého, i jsme svědky krise, která zmítala tou velkou, trýzněnou a pyšnou myslí.

Strauss právě přečetl historické pojednání o mystickém řádu minnesängerů, který za středověku byl založen v Rakousku, aby bojoval proti zkaženosti umění a spasil duše krásou zpěvu; nazývali se *Streiter der Liebe*, Bojovníci lásky. Strauss, který v té době byl pln idejí novokřesťanských a pod vlivem Wagnerovým a Tolstého, se rozohnil pro tuto myšlenku; a z jednoho takového Bojovníka lásky učinil svého hrdinu, *Guntrama*.

Děj se koná ve 13. století v Německu. První jednání zobrazuje lesní mýtinu u jezírka. Venkovský lid se vzbouřil proti pánům a vzbouření bylo právě potlačeno. Guntram a jeho mistr Friedhold jím rozdávají almužnu. Dav poražených prchá lesem. Zůstav sám, oddá se Guntram snění v radostném jaru, v nevinném probuzení přírody. Ale svírá ho bída, která je skryta pod tou krásou. Myslí na hříšného člověka, na lidské utrpení, na občanskou válku. Děkuje Ježíši, že ho přivedl do této nešťastné země, líbá kříž a rozhodne se, že půjde do samého lůna hříchu, na dvůr tyranův, a přinese mu božské zjevení. V té chvíli se objeví Freihild, choť vévody Roberta, nejukrutnějšího z pánů. Má hrůzu z těch, kterými je obklopena, nechutí si život a chce se utopiti. Guntram jí v tom zabrání. Soucit, jejž mu

vnuká její bolest a její krása, se mění, aniž on o tom ví, ve vroucí lásku, když v ní pozná kněžnu milovanou lidem, jedinou dobroditelku nešťastných. Řekne jí, že Bůh ho poslal pro její spásu; i odebere se na hrad, kam, jak má za to, ho volá dvojí poslání: spasiti lid — a Freihild.

Ve druhém jednání oslavují knížata své vítězství na zámku vévodově. Po emfatickém patolízalství dvorních minnesängerů je vyzván Guntram, aby zpíval. Nízkost těch lidí mu již předem odňala chuť, cítí, že bude mluviti nadarmo, proto váhá a chce odejíti; ale smutek Freihildin ho zadrží, i zpívá pro ni. Jeho hlas, zprvu odměřený a klidný, vypravuje melancholii, již pociťuje uprostřed té slavnosti vítězného násilí. Utíká se do svých snů; vidí v nich zářiti milou postavu míru. Popisuje ji láskyplně, s melodickou něhou, jež je opojenější a opojenější, když líčí ideální život, svobodné lidstvo. Pak líčí válku, smrt, pustotu a noc, které se prostírají po světě. Obrací se přímo k vévodovi. Ukazuje mu jeho povinnost a lásku lidu, která by byla jeho odměnou; hrozí mu nenávistí nešťastníků, kteří jsou doháněni k zoufalství. Konečně naléhá na pány, aby opět vystavěli města, aby propustili na svobodu vězně, aby přispěli k pomoci svým poddaným. Končí za hlubokého dojetí posluchačů. Pouze vévoda Robert cítí nebezpečí těch svobodných slov a nařídí svým lidem, aby se chopili pěvce; ale vasalové se postaví za Guntrama. Během toho zápasu přijde zpráva, že se sedláci znovu vzbouřili. Robert volá své mužstvo do zbraně. Guntram, cítě, že okolní lidé jsou na jeho straně, dá Roberta zatknouti. Vévoda se brání, Guntram ho zabije. Tu nastane v jeho mysli úplný převrat, jehož vysvětlení se

nám dostane teprve ve třetím jednání. Za následujících scén neřekne ani slova; upustí meč, strpí, aby jeho nepřátelé nabyli opět moci nad davem, dá se spoutati a odvésti do vězení, zatím co tlupa pánů odchází hlučně do boje proti vzbouřencům. Ale Freihild, plná kruté a prostoduché radosti, Freihild, osvobozená Guntramovým mečem, se oddává své lásce k němu a chce ho zachrániti.

Třetí akt, který jedná v hradním vězení, je neočekávaný, nejistý a velmi zvláštní. Není logickým následkem děje. Cítíme tu jakýsi zvrat v básníkově myšlení, mravní krisi, která jím zmítala, když jej psal, zmatek, z něhož se mu nepodařilo se vymaniti; ale objevuje se tu zřetelně nové světlo, za nímž on napříště zaměří svůj život. Strauss již příliš pokročil ve skladbě svého díla, aby se mohl vyhnouti novokřesťanskému odříkání, které mělo zakončiti dráma; byl by jinak musil úplně předělati povahy svých osob. Proto Guntram odmítá Freihildinu lásku. Pozoruje, že upadl jako ostatní do kletby hříchu. Kázal ostatním útrpnou lásku a byl sám kořistí sobectví; když zabil Roberta, nebylo to ani tak proto, aby osvobodil lid od tyrana, jako aby ukojil pudovou a zvířecí žárlivost. Vzdává se tedy všech svých tužeb a v ústraní odpykává hřích, že žil. Ale zajímavost toho jednání není v tomto předvídaném rozuzlení, které tak trochu zobecnělo od dob *Parsifalových*. Je ve scéně, vsunuté patrně v poslední chvíli, která se náhle odráží od děje, ale má podivnou velikost; je to rozmluva Guntramova s jeho bývalým druhem Friedholdem.[1] Friedhold, jeho přítel, je-

1 Někteří nalézali ve Friedholdovi myšlenky Alexandra Rittera, tak jako v Guntramovi nalézali myšlenky Straussovy.

ho zasvětitel, vyčítá mu jeho zločin a přichází pro něho, aby jej dovedl před řád, který ho bude souditi. V původní úpravě se Guntram podřizoval a obětoval svou vášeň danému slibu. Ale za své cesty po orientu pojal Strauss náhle hrůzu k tomu křesťanskému deptání vůle, a spolu s ním se vzepřel i Guntram. Odmítá se poddati zákonům svého řádu. Rozbije loutnu, symbol to lživé naděje ve vykoupení lidstva věrou. Odvrhne vznešené ale liché sny, jimž věřil a jež se rozplynuly na světle života. Neodvolává svých někdejších přísah; ale není více týmž mužem, který přisahal. Dokud byl nezkušený, mohl věřiti, že člověk má býti poddán pravidlům, že život má býti ovládán zákony. Jedna chvíle ho osvítila. Nyní je svoboden a sám, sám se sebou. „Pouze já sám mohu utišiti svou trýzeň. Pouze sám mohu odpykati svůj zločin. Pouze můj vnitřní zákon může říditi můj život. Skrze mne samého se mnou mluví můj Bůh. Se mnou samotným Bůh mluví. *Ewig einsam.*" Toť pyšné procitnutí individualismu, mocný pesimism *Übermensche.* Takový cit dodává i záporu, i odříkání rázu jednání; i to je pak silným uplatněním vůle.

Zdržel jsem se poněkud déle u tohoto dramatu pro jeho opravdovou myšlenkovou cenu, zvláště pak pro jeho zajímavost do jisté míry autobiografickou. Napříště je Straussův duch hotov. Životní okolnosti ho budou sice ještě rozvíjeti, ale nepřinesou již podstatné změny. — *Guntram* byl pro skladatele pramenem trpkých zklamání. Nepodařilo se mu, aby byl provozován v Mnichově. Orchestr i zpěváci se bouřili proti hudbě, o níž říkali, že se nedá hráti. Dokonce prý si dali napsati od vynikajícího kritika a přinesli Strausso-

vi řádné vysvědčení, že *Guntram* není vhodný, aby byl zpíván. Hlavní nesnází byl rozsah titulní úlohy, která sama svým sněním a svými řečmi vydá za půldruhého jednání. Některý z jeho monologů, jako zpěv ve druhém jednání, trvá v jednom půl hodiny. — Nicméně byl *Guntram* provozován ve Výmaru 16. května 1894. — A krátce poté se Strauss oženil s Freihildou, Paulinou von Ahna, která vytvořila Alžbětu (v *Tannhäuserovi)* v Bayreuthu a která se pak věnovala přednášení písní svého manžela.

*

Ale Straussovi zůstala v srdci hořkost z divadelního neúspěchu, i vrátil se k symfonické básni, v níž projevoval zřejmější a zřejmější sklony dramatické a duši den ode dne pyšnější a opovržlivější. Musíme ho slyšeti, s jakým chladným pohrdáním mluví o divadelním obecenstvu, „sebránce sprostě požitkářských bankéřů a obchodníků", abychom cítili skrytou ránu toho vítězného umělce, jemuž bylo divadlo tak dlouho uzavřeno a který ironickým nádavkem musil říditi v berlínské opeře hudební ubohosti, které mu vnucoval špatný vkus — opravdu královský.

První velkou symfonií nového období byly *Till Eulenspiegels lustige Streiche nach alter Schelmenweise in Rondeauform* (Čtveráctví Enšpiglova podle staré pověsti v rondové formě), op. 28.[1] Zde se ještě pohrdání vyjadřuje pouze duchaplnou persifláží, která si tropí šašky z běžných konvencí. — U nás je málo známa postava Tilla, čertovského čtveráka, legendárního hrdiny ně-

1 Složeno roku 1894—95, provozováno po prvé v Kolíně 1895.

meckého a flanderského. Proto také Straussova hudba pro nás pozbývá mnoho ze svého smyslu, chtějíc nám připamatovati řadu episod, o nichž jsme nikdy neslyšeli: Till na trhu šlehá panímámy, v kněžském rouchu provozuje kapucinádu, uchází se o dívku, která ho odbude, vyplácí pedanty, je souzen a pověšen. Snaha Straussova několika hudebními kresbami zobraziti hned povahu, hned dialog, hned situaci, nebo krajinu, představu, to jest nejrůznější a nejrozmanitější dojmy svého vrtkavého ducha, je tu velice zřejmá. Je pravda, že se opírá o některá lidová témata, jejichž smysl je jistě v Německu lehce chápán; a že je rozvádí nikoli docela, jak tvrdí, přímou formou rondovou, nýbrž jakousi logičností. Takže vyjímaje několik vtipů, které bez programu nerozluštíme, je celek přese všecko hudebně jednotný. Tato symfonie, v Německu velmi oblíbená, mně připadá méně původní než ostatní. Řekli byste, že to je velmi propracovaný Mendelssohn se zajímavou harmonisací a spletitější instrumentací.

Mnohem více velikosti a původnosti je v další básni: *Also sprach Zarathustra, Tondichtung, frei nach Nietzsche* (Tak pravil Zarathrustra, hudební báseň, volně podle Nietzscheho), op. 30.[1] Cítění tu je šíře lidské, a program, který si Strauss vytkl, se netratí v maličkých podrobnostech malebných nebo anekdotických, nýbrž je kreslen několika výraznými, velebnými rysy. Strauss zdůrazňuje svou nezávislost na Nietzscheovi. Chtěl znázorniti jednotlivé odstavce vývojové, jimiž prochází svobodný duch, aby vyspěl v nadčlově-

1 Složeno roku 1895—96, provozováno po prvé ve Frankfurtě nad Mohanem v listopadu 1896.

ka. Jsou to představy čistě lidské, nenáležící žádnému filosofickému systému. Podtituly díla jsou: *Von den Hinterweltern* (o „zásvětnících", o představách náboženských), *Von der grossen Sehnsucht, Von den Freuden und Leidenschaften, Grablied, Von der Wissenschaft, Der Genesende* (uzdravující se, duše zbavená tužeb), *Das Tanzlied, Nachtlied.* Vidíme tu člověka, jak nejprve, utlačen jsa hádankou přírody, hledá útočiště ve víře, potom se bouří proti asketickým myšlenkám, vrhá se šíleně do vášní, brzo je nasycen, zhnusen, znaven až k smrti, pokouší se o vědu, pak ji odhazuje, podaří se mu oprostiti se od výčitek svědomí, konečně nalézá osvobození ve smíchu, pánu světa, v blaženém tanci, ve smírném kole, jehož se účastní všechny lidské city: náboženská víra, neukojené žádosti, vášně, hnus i radost. „Pozdvihněte srdce, bratří, výše, výše! A nezapomeňte na nohy. — Prohlásil jsem smích za svatého; vyšší lidé, učte se smíchu!"[1] Potom se tanec vzdaluje, zaniká v éterických končinách. Zarathustra mizí, tanče po světech. — Ale nerozluštil pro ostatní lidi hádanky všehomíra; proto také naproti světelnému akordu, který ho vyznačuje, stojí smutná otázka, jež báseň uzavírá.

Málo námětů skýtá hudebnímu výrazu tak bohatou látku. Strauss ji zpracoval mohutně a pružně; dovedl zachovati jednotu v tom chaosu vášní, stavě proti lidské touze nedojatou moc přírody. Pokud jde o smělost slohu, je jistě stěží třeba připomínati těm, kdo tuto báseň slyšeli, nerozmotatelnou „fugu vědy", trilky dřev a trubek, vyjadřující smích Zarathustrův, kolo světa, a odvážný závěr, který po čistém *h* dur přidává jako koneč-

1 Nietzsche.

ný bod, jako otazník, třikrát opakované *c*. — Nechci naprosto říci, že pokládám tu symfonii za bezvadnou. Témata nemají stejnou cenu, to a ono je banální, a celkem je provedení lepší nežli myšlenka. Vrátím se později k některým vadám Straussovy hudby. Zde však chci viděti toliko překypující proud života, radostnou horečku, která strhuje do víru celé světy.

Zarathustra ukazoval pokrok opovržlivého individualismu Straussova, toho ducha, „který nenávidí psy z luzy, a celé to nepodařené a šeré plemeno, — té vichřice smíchu, toho ducha vichřice, tančícího po močálech a smutcích jako po lučinách".[1] — Ten duch se směje sám sobě a svému idealismu ve skladbě *Don Quixote* z roku 1897, *Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters*, op. 35. Tato symfonie označuje, tuším, poslední bod, k němuž může dospěti programová hudba. V žádné jiné skladbě Strauss neprokazuje více důvtipu a úžasné obratnosti; a řeknu upřímně, není druhého takového díla, v němž by tolik sil bylo vyplýtváno naprázdno, na hračku, hudební žert, který trvá tři čtvrti hodiny a nutí skladatele, účinkující i obecenstvo k trudné práci. Hraje se daleko nejtíže z těch symfonických básní, pro spletitost, nezávislost a fantastické vrtochy jednotlivých hlasů. — Posuďte, čeho skladatel vyžaduje od hudby, podle několika výňatků z obsahu:

Úvod předvádí Dona Quixota pohrouženého do četby rytířských románů; a jako je tomu na starých obrázcích flámských nebo holandských, musíme v hudbě nejenom viděti rysy Dona Quixota, nýbrž také číst knihy, které on čte. Zde román

1 Nietzsche, *Zarathustra*.

o rytíři, který bojuje s obrem. Jinde dobrodružství paladina, který slouží své dámě. Anebo příběhy šlechtice, který věnoval život vyplnění slibu, aby odpykal své hříchy. Rozum Dona Quixota se mate — a náš také — tolikerou četbou; zblázní se. — Vyjde se svým panošem. Obě postavy jsou duchaplně vykresleny: jeden je strohý, nyvý, nedůtklivý a trochu trubadurský starý Španěl, jemuž myšlenky jdou šejdrem, který však se stále vrací ke svému koníčku; druhý je kulatý, bodrý, vychytralý, zlomyslně žvanící sedlák, jehož poťouchlá úsloví vyjadřuje hudba krátkodechými větami, vracejícími se vždycky tam, odkud vyšly. — Začnou jejich dobrodružství; tu máte větrné mlýny (trilky houslí a dřev) a bučící vojsko velkého císaře Alifanfarona (tremolo dřev). A tu máte ve třetí variaci rozmluvu mezi rytířem a jeho panošem, při níž máme uhodnouti, že Sancho se vyptává svého pána na výhody rytířského života, které se mu zdají pochybné. Don Quixote mluví o slávě a cti, ale o ty Sancho čerta dbá, a na ta velká slova odpovídá vždycky zmínkami o praktickém zisku, dobrém bydle, zvonivých penězích. — Pak zase začnou dobrodružství. Oba druhové letí vzduchem na dřevěném koni. A chromatické pasáže fléten, harfy, kotly a „větrný stroj" *(Windmaschine)* vyjadřují ilusi závratné pouti, „kdežto basy tremolující na základním tóně ukazují, že kůň se nehnul se země".[1]

Dost. Více není zapotřebí, aby bylo viděti, jaké hříčky se skladatel podjal. Když dílo slyšíme, nemůžeme se ubrániti, abychom se neobdivovali virtuositě slohu i orchestrace a Straussovu smyslu

1 Arthur Hahn, *Der Musikführer: Don Quixote*, Frankfurt.

pro komičnost. Tím více nás překvapuje, že se namáhá ilustrovati cizí texty,[1] když by si dovedl vytvořiti zbrusu novou látku komickou i dramatickou. Po mém soudě *Don Quixote,* který je siláckým kouskem, jakýmsi úžasným tělocvikem, v němž Strauss zpružnil a obohatil svůj sloh, znamená pokrok toliko v jeho technice, ale krok nazpět pro jeho ducha, který jako by si tu osvojoval dekadentní pojmy umění hračkářského, tretkového,majícího baviti duchaprázdnou, rafinovanou společnost.

V *Heldenleben,* op. 40,[2] se vznáší jedním mávnutím křídel a dolétá až k vrcholkům. Zde není cizího textu, který by se hudba snažila ilustrovati nebo přepisovati: velká vášeň, hrdinská vůle se rozvíjí skrze celé dílo, lámajíc všechny překážky. Strauss si ovšem načrtl program. Ale sám mi řekl: „Nemusíte jej číst. Stačí vědět, že je to hrdina, zápasící se svými nepřáteli." Nevím, do jaké míry je to správné a zda by nezbyly některé nejasnosti pro toho, kdo by poslouchal bez textu; ale ta skladatelova slova dokazují, jak se zdá, že pochopil nebezpečí literární symfonie, a že se blíží čisté hudbě.

Heldenleben se dělí v šest kapitol: hrdina, protivníci hrdinovi, družka hrdinova, bojiště, neválečné práce hrdinovy, jeho odchod do ústraní a ideální dospění jeho duše. Je to dílo neobyčejné, opojené heroismem, obrovité, barokní, triviální, vznešené. Homérský rek se tu zmítá uprostřed chechtotu pitomého davu, kýhavých a kulhavých

1 Před každou variací Strauss v partituře označuje kapitolu *Dona Quixota,* kterou komentuje.

2 Ukončeno v prosinci 1898, hráno po prvé ve Frankfurtě nad Mohanem 3. března 1899. Vydáno u Leuckarta v Lipsku.

husí. Houslová sóla vyjadřují jakýmsi koncertem svůdnost, zálibnost, dekadentní zvrácenost ženy. Vřeštivé trubky zahlaholí k boji; a jak vypověděti potom ten strašlivý útok jízdy, před nímž se třese země a poskakuje srdce, ten bouřlivý vír, šplhání na městské hradby, ten burácející příboj, jejž vede železná vůle? Nejpodivuhodnější bitva, jaká kdy byla vylíčena hudbou... Při prvním provozování v Německu jsem viděl, jak se posluchači chvěli, jak vstávali náhle a dělali prudké bezděčné pohyby. Já sám jsem cítil podivné opojení, závrať z toho vzdutého okeánu; a pomyslil jsem si, že po prvé za třicet let Němci nalezli básníka vítězství. — *Heldenleben* by bylo po všech stránkách hudebním veledílem, kdyby literární omyl nelámal vzletu nejvášnivějších stránek za nejvrcholnějšího pohybu, aby bylo vyhověno programu. Také lze nalézti trochu chladu, snad únavy na konci. Vítězný hrdina pozoruje, že zvítězil nadarmo; sprostota a hloupost lidí zůstala stejná. Ukrotí svůj hněv a odevzdává se pohrdlivě. Uchyluje se do klidu přírody. Jeho tvůrčí síla se vyčerpává díly obrazotvorností, a tu Richard Strauss s podivnou smělostí (již ospravedlňuje pouze genialita jeho *Hrdinského života)* znázorňuje tato díla reminiscencemi ze svých vlastních básní: *Don Juan, Macbeth, Tod und Verklärung, Till, Zarathustra, Don Quixote, Guntram,* ba i ze svých písní, a tak se ztotožňuje s hrdinou, kterého opěval. — Někdy bouře mu vybavují vzpomínku na boje; ale rozpomíná se též na chvíle lásky a radosti, a jeho duše se uklidňuje. Tu se rozvíjí zářivě jasná hudba a stoupá v mohutném klidu až k triumfálnímu akordu, který klade jakoby věnec slávy na čelo rekovo.

Není pochyby, že myšlenka Beethovenova často inspirovala, podněcovala, vedla myšlenku Straussovu. V tonině prvního oddílu *(es dur)* a v celkovém rytmu cítíme jakýsi odlesk první Heroické a ódy na radost; a také v posledním oddíle, který vedle toho ještě připomíná některé Beethovenovy písně. Ale Straussův hrdina je hodně jiný nežli Beethovenův. Antické a revoluční rysy vybledly; a jak vnější svět, nepřátelé hrdinovi, zaujímají více místa u Strausse! Reku je mnohem obtížnější, aby se vymanil a aby zvítězil. Také ovšem jeho vítězství je šílenější. Jestliže se dobrému Ulibiševu (Oulibicheff) zdálo, že v jednom disonančním akordu první *Heroické* poznává požár Moskvy, co všechno by nalezl zde? Kolik vypálených měst! Kolik bojišť! Potom v *Heldenleben* je šlehající opovržení, zlý smích, jež u Beethovena nejsou skoro nikdy. Málo dobroty. Je to dílo hrdinného pohrdání.

*

Hledíme-li na tu hudbu v celku, překvapí nás s počátku zjevná různorodost slohová. Sever i jih se tu mísí; v melodii cítíme přitažlivost slunce. Již v *Tristanu* bylo něco italského; oč více v díle tohoto nietzschovce! Ustavičně jsou věty italské a harmonie praněmecké. Není jedním z nejmenších půvabů toho umění, že za bouří německé polyfonie vidíme pojednou, jak se trhá clona těžkých mraků, hustých myšlenek, a jak se objevuje usměvavá čára italských břehů a na nich se tančí lidové kolo. Nejsou to jen neurčité analogie. Bylo by snadné a daremné vytýkati přesné reminiscence z Francie a Italie, a to i v dílech nejpokročilejších: v *Zarathustrovi* a v *Heldenleben*. Mendelssohn, Gounod, Wagner, Rossini, Mascagni

jsou tam pospolu podivným způsobem. Ale ty různorodé prvky splývají v celku díla, jsouce zvládnuty, zažity skladatelovou myslí.

Orchestr je neméně složitý. Není to jednolitá a hustá hmota, makedonská falanx Wagnerova. Je rozkouskovaný, dělený do krajnosti. Každý hlas usiluje o nezávislost, jedná podle své hlavy, nedbaje napohled o ostatní. Leckdy by se zdálo, jako když čteme Berlioze, že provedení musí působiti dojmem nesouvislým a roztříštěným. A přece, jak je to plné! „Viďte, že to zní dobře?" řekl mi jednou s úsměvem Strauss, když dodirigoval *Heldenleben.*[1]

Hlavně však se zdá, že v námětech panuje rozmar, nespořádaná fantasie, nepřátelská vší logice. Zdaž, jak jsme viděli, nechtějí ty básně vyjadřovati po sobě, ba i současně, literární texty, obrazy, anekdoty, filosofické názory, osobní city skladatelovy? Jakou jednotu můžeme očekávati od vypravování o dobrodružstvích Dona Quixota nebo Tilla Eulenspiegela? A přece jednota jest, nikoli v námětech, ale v duchu, který je zpracovává. Ty popisné symfonie zachraňuje ta okolnost, že vedle svého velmi rozptýleného života literárního mají život hudební, logičtější a soustředěnější. Hudebník drží na uzdě vrtošivost básníkovu. Bujný Till dovádí „podle staré rondové formy",

1 Ten orchestr je v posledních dílech Straussových složen takto:

V Zarathustrovi 1 pikola, 3 flétny, 3 hoboje, 1 anglický roh, 1 klarinet Es, 1 klarinet B, 1 basový klarinet B, 3 fagoty, 1 kontrafagot, 6 rohů F, 4 trubky, 3 trombony, 2 kontrabasové tuby, kotly, velký buben, činely, triangl, zvonky, zvon laděný do E, varhany, dvě harfy, smyčce.

V *Heldenleben* 8 rohů místo 6, 5 trubek místo 4, (dvě Es, 3 B), k tomu vojenské bubínky.

a Don Quixotovo bláznovství se vyjadřuje „deseti variacemi s úvodem a závěrem na rytířské téma". V tom se Straussovo umění, jedno z nejliterárnějších a nejpopisnějších, jaká kdy byla, liší velice od ostatních téhož druhu: pevností hudební tkáně, v níž cítíme rozeného hudebníka, odkojeného mistry, a přese všecko klasika.

Tak je všude v té hudbě vnucena silná jednota nespořádaným, často různorodým složkám. Je to, jak mám za to, odlesk skladatelovy duše. Jednota není v tom, co cítí, nýbrž v tom, co chce. Cítění není u něho daleko tak zajímavé jako chtění, zejména daleko ne tak silné; a často postrádá osobitosti. Neklid je tu leckdy Schumannův, náboženský cit Mendelssohnův, vůle Gounodova nebo italských mistrů, vášeň Wagnerova.[1] Ale vůle je hrdinná, podmanivá, vášnivá a mocná až ke vznešenosti. Tím právě je Richard Strauss veliký, je v nynější době jediný. Cítíme v něm sílu, která podmaňuje lidi.

*

Těmi hrdinskými stránkami je dědicem části myšlenky Beethovenovy a Wagnerovy. Jimi je jedním z básníků, snad největší, dnešního Německa, které se v něm poznává jako ve svém hrdinovi. — Prohlédněme si toho hrdinu.

Je to idealista, který má neomezenou víru ve svrchovanou moc ducha a osvobozujícího umění. Jeho idealismus je nejprve náboženský v *Tod und Verklärung*, plný mladistvých ilusí v *Guntramovi*, něžný a soucitný jako žena. Potom se rozčiluje a rozhořčuje nad sprostotou světa a nad překážka-

1 V *Guntramu* by se dokonce zdálo, že se úmyslně a otevřeně utíká k větě z *Tristana*, jako by nedovedl lépe vyjádřiti vášnivou touhu.

mi, se kterými se setkává. Pohrdání vzrůstá, stává se sarkastickým *(Till Eulenspiegel)*; rozněcuje se lety zápasů, prudčeji a prudčeji se u něho vyvíjí opovržlivé hrdinství. Jak jeho smích šlehá a mrská v *Zarathustrovi!* Jak jeho vůle drtí a řeže v *Heldenleben!* Ve vítězství si uvědomil svou sílu. Nyní jeho pýcha nezná více hranic; rozplameňuje se, nerozeznává již skutečnosti od svého nezměrného snu, jako lid, jejž zobrazuje. Jsou chorobné zárodky v dnešním Německu: šílená pýcha, víra v sebe a opovržení k ostatním, které připomínají Francii 17. století. *Dem Deutschen gehört die Welt*, říkají klidně obrazy ve výkladech berlínských. — Když dospěje až sem, začíná duch blouznití. — Každý genius, chcete-li, blouzní; ale blouznění Beethovenovo se soustředí v sobě a tvoří pro svou vlastní radost. Blouznění mnohých nynějších umělců německých je útočné; má povahu bořívého antagonismu. — Idealista, kterému „náleží svět", podlehne snadno závrati. Byl stvořen k tomu, aby kraloval nad svým vnitřním světem. Vír vnějších obrazů, které má ovládati, mate mu rozum. Začne pak mluviti s cesty jako Caesar. Sotva že dospělo k vládě nad světem, nalezlo Německo hlas Nietzschův a svých halucinujících umělců z *Deutsches Theater* a *Secession*. K tomu nyní přistupuje grandiosní hudba Richarda Strausse.

Kam spěje to běsnění? Po čem touží ten heroism? — Ta houževnatá a napjatá vůle, sotvaže došla k cíli, anebo ještě dříve, ochabuje. Neví, co počíti se svým vítězstvím. Pohrdá jím, nevěří v ně více, anebo se ho nabažuje.[1]

1 „Německý duch, který ještě před nedávnem měl vůli ovládati Evropu, sílu říditi Evropu, dospěl ve způsobu tes-

Jako Michelangelův *Vítěz* položila koleno na hřbet zajatcův; zdá se, že jižjiž mu zasadí poslední ránu. Náhle se zaráží, váhá, hledí na jinou stranu těkajícíma, nejistýma očima, s nechutí, zachvácena jsouc chmurnou omrzelostí.

Tak mi připadá až dosud dílo Richarda Strausse. Guntram zabije vévodu Roberta a ihned pouští meč z ruky. Frenetický smích Zarathustrův končí přiznáním zoufalé bezmoci. Blouznivá vášeň Dona Juana tone v nicotě. Umírající Don Quixote se odříká svých přeludů. A sám Hrdina se smiřuje s tím, že jeho dílo je zbytečné, zapomínaje v lůně lhostejné přírody. — Nietzsche, mluvící o umělcích naší doby, se usmívá nad těmi „Tantaly vůle, nepřáteli zákonů a vzbouřenci, kteří všichni se nakonec zhroutí pod Kristovým křížem". — Nechť je to kříž nebo nicota, všichni ti hrdinové se na konec vzdávají, podléhají zhnušení, zoufalství, anebo resignaci ještě smutnější, nežli je zoufalost. Tak nezaplašoval Beethoven smutek. Chmurná adagia pláčí uprostřed symfonií; ale na konci je radost, vítězství. Jeho dílo je triumfem přemoženého reka. Straussovo je porážkou reka vítězného. — Tuto nejistotu vůle bylo by lze ještě jasněji rozeznati v současné německé literatuře, zejména u autora *Potopeného zvonu*. Ale nápadnější je u Strausse, právě proto, že to je hrdinnější. Všechno to vynakládání nadlidské vůle končí odříkáním: „Já už nechci!"

Ten červ hlodá na německém myšlení — míním ovšem vybranou četu, která osvěcuje přítomnost a předstihuje budoucnost.

Vidím hrdinný národ, opojený svými triumfy,

tamentárního závěru k odříkání." — Nietzsche, *Versuch einer Selbstkritik*, 1886.

svým nesmírným bohatstvím, svým počtem, svou silou, který dlouhými pažemi objímá svět, krotí jej, a pak se zastavuje, zlomený vítězstvím — a táže se: „Nač jsem zvítězil?“

HUGO WOLF

Čím více vnikáme do dějin velkých mistrů, tím více nám bije v oči, jaké množství bolesti obsahuje jejich život. Nejenom byli poddáni obecným zkouškám a zklamáním, které zraňují krutěji jejich živější citlivost; ale jejich genialita, která jim dává před vrstevníky náskok o dvacet, třicet, padesát let — často o několik století — obklopujíc je pustinou, je odsuzuje k zoufalému úsilí, ani ne aby zvítězili, ale aby vůbec žili.

Je vzácné, aby ty povahy, křehčí nežli ostatní, mohly dlouho odolávati tomu nekonečnému zápasu; a choroba, bída, předčasný konec, sklátí nejkrásnější genie, stvořené nejlépe k tomu, aby byli šťastni: Mozarta, Schuberta, Webera. A to ještě jsou přese všechno šťastni, jestliže jako tito zachovali až do konce v těle, zničeném námahou a strádáním, plnou sílu duševní a radost z tvoření, které ozařuje tu tmu, v níž se zmítají! Ale je ještě horší osud; a takový Beethoven, chudý, zklamaný ve svých náklonnostech, zazděný do sebe samého,

naprosto ještě není nejnešťastnější z lidí. Nezbývalo mu nic, než on sám; alespoň však si náležel, vládl nad svým světem vnitřním. A jaká říše se kdy dala srovnati s tou nesmírnou myšlenkou, s tím nebem, po němž se honí bouře! Až do posledního dne ten starý Prometheus, přikovaný k bědnému svému tělu, zachoval svou železnou energii, jíž se nic nemohlo dotknouti. Když umíral, poslední jeho úkon byla vzpoura; leže v agonii za bouře, zvedl se, a zahrozil nebi pěstí. Tak padl, jsa zasažen uprostřed boje, rázem, celý.

Co však máme říci o těch, kdož umírají poznenáhlu, kdo přežívají sami sebe, kdo jsou svědky, jak jejich duše pomalu, kus po kuse, hyne!

Tak tomu bylo u Huga Wolfa, jemuž jeho tragický osud zajišťuje zvláštní místo v pekle velkých hudebníků.[1]

*

Narodil se ve štyrském Windisch-Grazu (Windisch-Grätz, Slovenji Gradec) 13. března 1860. Byl čtvrtým dítětem koželuha, koželuha a zároveň hudebníka; — tak byl starý Veit Bach pekařem a hudebníkem, nebo Haydnův otec kolářem a hudebníkem. — Koželuh Philipp Wolf hrál na housle, na kytaru, na klavír, a sestavil si malé domácí kvinteto, v němž hrál první housle, Hugo druhé, jeden Hugův bratr violoncello, jeden strýc roh a jeden přítel violu. Hudební vkus toho kraje

1 V Německu vyšla celá řada spisů o Wolfovi po jeho smrti. Hlavní z nich je velký životopis, který napsal Ernst Decsey: *Hugo Wolf* (Berlin 1903—4). Užíval jsem hojně té knihy, která je zároveň dílem vědy i lásky. Také jsem nahlížel do výtečné brožurky Paula Müllera, *Hugo Wolf* (Moderne Essays, Berlin, 1904) a do sbírek Wolfových listů, zejména do oněch, které psal Oskaru Grohe, Emilu Kaufmannovi, Hugovi Faisstovi.

nebyl právě německý. Wolf byl katolík, nebyl odchován jako tolik německých hudebníků knihami církevních chorálů. Vedle toho měli ve Štyrsku rádi a hojně hráli staré italské opery: Rossiniho, Belliniho, Donizettiho. Wolf později si liboval v domněnce, že zdědil několik kapek románské krve; a po celý život mu byli drazí velcí hudebníci francouzští.

Jeho doba učení nebyla skvělá. Přecházel ze školy do školy, nedařilo se mu, aby si ho někde nechali. Nebyl však zlý hoch; byl uzavřený, jako po celý život, měl málo důvěrnosti k ostatním, náruživě miloval hudbu. Jeho otec ovšem nechtěl, aby se jí věnoval. Musil podniknouti týž boj jako Berlioz. Konečně si vymohl na rodině svolení, aby mohl jíti do Vídně; vstoupil na konservatoř roku 1875. Ale nebyl tam šťastnější. Po dvou letech ho vyloučili pro nekázeň.

Co dělat? Jeho rodina byla na mizině. Požár zahubil malý rodinný majetek. Cítil tíhu němých výčitek otcových, který mu přinesl oběti a jehož upřímně miloval. Vrátiti se domů nechtěl, nemohl; to by byla bývala smrt. Bylo nutné, aby ten sedmnáctiletý hoch nalezl nějakou obživu a při tom se dále vzdělával. Od té doby, co byl vyloučen z konservatoře, nechodil do žádné školy, učil se sám. A vyučil se znamenitě. Ale za jakou cenu! Útrapy, které snášel od tohoto věku až do třiceti let, obrovská energie, již musil vynakládati, aby se uživil a aby se stal velkým básnickým duchem, jímž pak byl, — všechna ta námaha a všechno to strádání bylo asi příčinou jeho bídné smrti. Jeho vědychtivost, jeho zběsilá pracovitost mu dávaly zapomínati na jídlo a pití.

Jsa vášnivě zaujat pro Goetha, fanaticky milu-

je Kleista, jemuž se podobal některými rysy svého genia i svého osudu, jsa nadšen pro Grillparzera a Hebela v době, která k nim nebyla právě spravedliva, byl také jedním z prvních Němců, který dovedl oceniti Mörika, jehož později učinil v Německu známým. Četl snad též spisovatele anglické a francouzské. Měl rád Rabelaise a zvláště si oblíbil Clauda Tilliera, onoho venkovského francouzského romanopisce, jehož *Oncle Benjamin* byl radostí tolika venkovských rodin německých, neboť jim skýtal, jak praví Wolf, obraz jejich vlastního malého světa, pomoc své bodré srdečnosti, aby mohly vesele nésti jeho smutek. Mladý Wolf, mající sotva co jísti, nalezl možnost, jak se naučiti francouzsky a anglicky, aby mohl lépe vniknouti do myšlení cizích umělců.

V hudbě se mnoho naučil od svých přátel Schalků;[1] hlavně však jako Berlioz se učil v knihovnách: celé měsíce tam trávil četbou partitur velkých mistrů. Ježto neměl klavíru, stávalo se, že odnášel Beethovenovy sonáty do Prateru a tam je studoval na lavičce pod širým nebem. Nasákl klasiky, Bachem a Beethovenem, jakož i mistry německé písně, Schubertem a Schumannem. Byl jedním z oněch mladých Němců, kteří milovali vášnivě Berlioze a jejichž zásluhou později Francie byla proslavena tím velkým umělcem, jehož francouzská kritika, hned meyerbeerovská, hned wagnerovská, franckovská, debussyovská, skoro nikdy nepochopila. Konečně byl záhy přítelem

1 Josef Schalk byl profesorem na vídeňské konservatoři. Byl jedním ze zakladatelů vídeňského *Wagner-Vereinu* a věnoval svůj život tomu, že propagoval Brucknera, jehož nazýval svým „*Herr Generalissimus*", a potom boji za Wolfa.

starého Antona Brucknera, od něhož neznáme ve Francii ani osmi symfonií, ani *Te Deum*, ani mše, ani kantáty, nic z celého velmi bohatého díla, jako neznáme jeho poutavé, milé, mystické, skromné, poněkud dětinské osobnosti, utlačované po celý život Brahmsovou stranou, který, jako u nás Franck, shromažďoval kolem sebe mladé a původní síly proti oficielnímu umění své doby.

Ale ze všech vlivů nejhlubší byl vliv Wagnerův. Wagner přišel roku 1875 do Vídně dirigovati *Tannhäusera* a *Lohengrina;* mezi mládeží zavládla tehdy horečka nadšení, podobná oné, kterou před sto lety způsobil *Werther*. Wolf se viděl s Wagnerem. Jak? Sám to vypráví v listech, které psal rodičům. Podávám tu to vypravování doslova. Musíte se usmívati, musí se vám líbiti ta opojená oddanost, jíž se vyznačuje mládí. Cítíte, jak muž, vnukající takovou lásku, který by mohl učiniti tolik dobrého trochou sympatie, je vinen, když tak nečiní, zvláště když jako Wagner prošel kdysi týmiž obdobími opuštěnosti a trpěl tím, že nenalezl pomoci.[1]

„Byl jsem, hádejte u koho?... U mistra Richarda Wagnera! Budu vám teď všechno vypravovat, jak se to zběhlo. Přepisuji Vám doslovně, co jsem si zapsal do zápisníku.

V sobotu 9. prosince v půl jedenácté jsem viděl po druhé Richarda Wagnera v hotelu Imperial, kde jsem stál půl hodiny na schodech a čekal, až přijde. (Věděl jsem, že toho dne bude dirigovati poslední zkoušku *Lohengrina.)* Konečně mistr Richard scházel z druhého poschodí a já jsem ho

1 Nezapomínejme, že list, který čteme, byl psán patnáctiletým hochem.

pozdravil velmi uctivě, když byl ještě dosti daleko ode mne. Poděkoval mi velice přátelsky. Když se blížil ke dveřím, já jsem přiskočil a otevřel je; tu se na mne chvíli upřeně zadíval a potom jel na zkoušku do opery. Já jsem běžel, co nejrychleji jsem mohl, a přišel jsem k opeře dříve, nežli Wagner tam dojel ve fiakru. Zase jsem ho pozdravil a chtěl jsem mu otevříti dvířka kočáru; ale nešlo mi to, tu seskočil kočí a otevřel. Wagner řekl něco kočímu, myslím, že mluvil o mně. Chtěl jsem jíti za ním na jeviště, ale nepustili mě.

Čekal jsem často u hotelu Imperial; seznámil jsem se s ředitelem hotelu, který mi slíbil, že mne bude u Wagnera podporovati. Kdo měl větší radost než já, když mi řekl, že příští sobotu, 11. prosince odpoledne mám k němu přijíti, že mne představí panské paní Cosimy a komorníku Richarda Wagnera! Přišel jsem v určenou hodinu. Návštěva u panské byla velmi krátká. Bylo mi řečeno, abych přišel druhý den, v neděli 12. prosince ve dvě hodiny. Přišel jsem v ustanovenou hodinu, ale nalezl jsem panskou, komorníka a ředitele ještě u oběda... Potom jsem šel s panskou do bytu mistrova, kde jsem čekal asi čtvrt hodiny, nežli mistr přišel. Konečně se Wagner objevil s Cosimou a Goldmarkem. Pozdravil jsem Cosimu velmi uctivě, ale ona mne bezpochyby neuznala za hodna, aby se obtěžovala a poctila mne jediným pohledem... Wagner šel do svého pokoje, aniž si mne všímal, ale panská mu řekla prosebně:

„Pane Wagnere, mladý umělec, který již dlouho na vás čekal, by s vámi rád mluvil."

Wagner vyšel z pokoje, podíval se na mne a řekl:

„Už jsem vás jednou, myslím, viděl. Vy jste.."

Podle všeho chtěl říci: „Vy jste blázen."

Přešel kolem mne a otevřel mi dveře do přijímacího salonu, ve kterém panuje opravdu královský přepych. Uprostřed je lehátko, samý samet a hedvábí. Wagner sám měl na sobě dlouhý sametový plášť, lemovaný kožišinou.

Když jsem vešel, zeptal se mne, čeho si přeji..[1]

Řekl jsem mu: „Vysoce vážený mistře! Již dávno chovám touhu, abych slyšel úsudek o svých skladbách, a bylo by mi..."

Tu mě mistr přerušil a pravil:

„Milý hochu, nemohu podávati úsudek o vašich skladbách; mám nyní přespříliš málo času, ani psaní nemohu napsat. A hudbě pranic nerozumím.[2]

Zeptal jsem se ho, zda myslí, že bych mohl někam dojíti; pravil mi:

„Když jsem byl tak mlád jako vy a skládal jsem, nemohl nikdo říci, svedu-li něco pořádného v hudbě. Nanejvýš byste mi mohl zahrát své skladby na klavír; ale nemám čas. Až budete vyspělejší a složíte něco většího, jestliže zase náhodou přijdu do Vídně, ukážete mi, co jste napsal. Ale teď to nejde, nemohu nic posuzovati."

Když jsem mistrovi řekl, že si beru za vzor klasiky, odpověděl:

„Dobrá! dobrá! člověk nemůže být hned originální."

A smál se. Nakonec řekl:

„Přeji vám, milý příteli, mnoho štěstí na vaší dráze. Pokračujte jen pilně, a přijdu-li zase do Vídně, ukažte mi své skladby."

1 Zde Hugo Wolf, aby napjal zvědavost rodičů, přerušuje vypravování a píše: *Pokračování v příštím čísle.* V jiném listě vypravuje pak dále.

2 *„Ich verstehe gar nichts von der Musik."*

Potom jsem se s mistrem rozloučil, hluboce jsa dojat a pohnut."

Vícekrát se nesešli. Wolf bojoval bez oddechu za Wagnerovu věc. Jel několikrát do Bayreuthu. Ale neměl osobních styků s rodinou Wagnerovou, pouze s Lisztem, který ve své obvyklé dobrotě mu napsal laskavý dopis o skladbě, kterou mu Wolf dal posouditi, a navrhl mu některé změny. Mottl a skladatel Adalbert von Goldschmidt byli první z přátel, kteří mu v letech bídy pomohli nalézti nějaké hodiny. Vyučoval hudbě sedmileté a osmileté děti. Byl špatným pedagogem, a ty hodiny byly pro něho mučením. Neuživily ho pořádně; jedl jednou za den, bůhvíjak. Aby se posílil, četl životopis Hebbelův. Nějaký čas se zanášel myšlenkou, že odjede do Ameriky. Goldschmidt mu opatřil roku 1881 místo druhého kapelníka v salzburském divadle. Měl tam říditi sborové zkoušky z operet Straussových a Millöckerových. Konal svůj úřad svědomitě a přesně, ale umíral při tom nudou; a postrádal potřebné autority. Nebyl dlouho na tom místě a vrátil se do Vídně.

Již roku 1875 psal hudební skladby: písně, sonáty, symfonie, kvarteta, atd. Ale nejvíce místa již zaujímaly písně. Roku 1883 složil také symfonickou báseň na *Penthesileu* svého drahého Kleista.

Roku 1884 se mu podařilo obdržeti místo hudebního kritika. V jakém listě! V *Salonblattě*, společenském časopise, složeném z článků sportovních a salonních novinek! Jako by někdo naschvál tam uváděl toho divocha. Jeho články z let 1884 až 1887 jsou plny života, humoru; hájí tam

velkých klasiků — Glucka, Mozarta, Beethovena — a Wagnera. Hájí i Berlioze, šlehá moderní Italy, jejichž úspěch ve Vídni byl pohoršlivý, láme dřevce za Brucknera a začíná odvážné tažení proti Brahmsovi. Nebyl nepřítelem Brahmsovým, nebyl proti němu zaujat; měl rád některé jeho skladby, zvláště jeho hudbu komorní. Ale kritisoval jeho symfonie, byl uražen ustavičnými deklamačními nedbalostmi v jeho písních, vůbec se mu protivil jeho nedostatek původnosti, síly, radosti, širokého a hojného života. Zejména pak tepal v něm náčelníka strany, stojící nenávistně proti Wagnerovi, Brucknerovi a všem novotářům. Neboť vše, co bylo ve Vídni hudebně zpátečnického, vše, co v kritice bylo nepřátelské vší svobodě a všemu pokroku uměleckému, prokazovalo Brahmsovi neblahou službu, že se seskupovalo kolem něho a dovolávalo se jeho jména; a Brahms, který i jako umělec i jako člověk stál vysoko nad svou stranou, se neodvažoval zříci se jí.

Brahms četl články Wolfovy, a nezdá se, že by ho ty útoky byly vyrušily z jeho flegmatičnosti. Ale „brahmíni" jich nikdy Wolfovi neodpustili. Jeden z nejzavilejších byl Hans von Bülow, který pokládal antibrahmismus za „hřích proti Duchu svatému, který nemůže býti odpuštěn" (Ev. Mat., 12, 31—32).[1] Několik let později, když se Wolfovi podařilo, že jeho díla byla hrána, mohl čísti referáty, jako byl na příklad článek Maxe Kahlbecka, jednoho z náčelníků „brahmismu" ve Vídni:

„Pan Wolf kdysi jako referent vzbudil několika překvapujícími ukázkami svého slohu a svého vkusu neodolatelnou veselost v hudebních kru-

1 Dopis H. von Bülow Detlevovi von Liliencron (1892).

zích. Byla mu tehdy dána rada, aby se spíše věnoval komponování. Poslední plody jeho musy ukázaly, že ta dobře míněná rada byla špatná. Měl by opět psáti kritiky."

Jedna vídeňská filharmonická společnost hrála na zkoušku Wolfovu *Penthesileu;* dálo se tak proti všemu zdravému rozumu, za hlučných výbuchů smíchu. Potom řekl kapelník: „Promiňte, pánové, že jsem vás nechal ten kus dohráti do konce. Ale chtěl jsem viděti, jak vypadá člověk, který se odvažuje psáti takové věci o mistru Brahmsovi."

Wolf si odpočíval od těch běd tím, že ztrávil několik neděl ve svém domově u svého švagra Strassera,[1] finančního dozorce. Vzal s sebou své kritiky, své básníky a začínal je zhudebňovati.

*

Bylo mu sedmadvacet let a dosud nic nevydal. Léta 1887—1888 byla rozhodující v jeho životě. Roku 1887 ztratil otce, kterého tolik miloval; a ta událost, která ho nesmírně vzrušila, byla pro něho, jako tolik jiných neštěstí, pramenem energie. Téhož roku velkomyslný přítel Eckstein dal vydati jeho první sbírky písní. Až do té doby byl Wolf dušen. Toto vydání ho vzkřísilo. Genius se rozpoutal. Usadiv se v únoru 1888 v Perchtoldsdorfu u Vídně, napsal v naprostém klidu za tři měsíce 53 písní na básně Eduarda Mörika, toho básnícího pastora švábského, zemřelého r. 1875, který za svého života byl nepochopen nebo nalezl posměch a nyní se v Německu těšil tak všeobecné

1 Wolfovy dopisy Strasserovi jsou neocenitelné pro poznání té horoucí a vzrušené umělecké duše.

slávě. Wolf skládal ta díla v radostném i zděšeném zanícení z náhlého zjevení jeho tvůrčí síly.

„Nyní je sedm hodin večer, a já jsem tak šťasten, šťasten, jako nejšťastnější z králů. Zase nová píseň! Mé srdce, kdybys ji slyšel! ... Čert bere člověka z toho požitku! ...
Zase dvě nové písně! Jedna z nich zní tak hrozně podivně, až z toho mám strach. Nic takového ještě nebylo. Bůh buď milostiv ubožákům, kteří to budou jednou poslouchat! ...
Až uslyšíte poslední píseň, kterou jsem složil, budete s to, míti jen jednu tužbu v duši: zemřít ...
Váš šťastný, šťastný Wolf."[1]

Sotvaže dokončil *Mörike-Lieder,* započíná řadu písní na slova Goethova. Za tři měsíce (prosinec 1888 — únor 1889) napsal celý *Goethe-Liederbuch:* — 51 písní, z nichž některé, jako *Prometheus,* jsou velké dramatické scény.
Téhož roku, stále v Perchtoldsdorfu, když vydal svazek písní Eichendorffových, vrhá se na nový písňový cyklus — *Spanisches Liederbuch* — podle španělských básní, přeložených Heysem; napsal všech 44 písní v témže radostném rozběsnění:

„Co nyní píši, píši pro budoucnost ... Od Schuberta a Schumanna nic takového tu nebylo! ..."

Dva měsíce poté, když ukončil *Spanisches Liederbuch,* roku 1890, skládá ještě cyklus písní podle básní velkého švýcarského spisovatele, Gottfrieda Kellera: *Die Alten Weisen.* Konečně téhož roku započíná *Italienisches Liederbuch* podle bá-

1 Listy dr. Heinrichu Wernerovi.

sní italských, přeložených Geibelem a Heysem. A potom — a potom nastalo ticho.

*

Dějiny skladatelské činnosti Wolfovy jsou jedním z nejneobyčejnějších případů v umění, jedním z oněch, které dávají nejlépe zahlédnouti do tajemství genia.

Shrňme, co předchází. Do osmadvaceti let Wolf ještě takřka nic nenapsal. Od roku 1888 do 1890 napíše ráz na ráz, jako v deliriu, 53 písní Mörikových, 51 písní Goethových, 44 písní španělských, 17 písní Eichendorffových, asi deset Kellerových a první písně italské, tedy asi 200 písní, jež všechny jsou podivuhodně osobité.

Poté jeho hudba umlkne. Pramen více neplyne. Wolf, schvácený úzkostí, píše zoufalé listy:

„...Na skládání nemám ani pomyšlení! Bůh ví, jak to skončí! Modlete se za mou ubohou duši!"[1]

„...Již čtyři měsíce trpím duševním marasmem, že velmi vážně pomýšlím na to, abych dal světu navždy sbohem... Žít má jen ten, kdo doopravdy žije. Já už jsem dávno mrtev. Kdyby to byla jen zdánlivá smrt! Ale já jsem mrtev a pohřben; pouze schopnost ovládati tělo mi dokazuje, že žiji, že zdánlivě žiji. Kéž by hmota šla brzo za duchem, který odešel! To je moje nejvroucnější, moje jediné přání. Čtrnáct dní již bydlím v Traunkirchen vedle Traunsee... Všechny příjemnosti, jichž si člověk může přáti, jsou tu pospolu, aby mi zchystaly blaženost...[2] Klid,

1 Dopis Oskaru Grohovi, 2. května 1891.

2 Wolf tam bydlil u přítele. Teprve od roku 1896 měl vlastní byt, a to ještě jen štědrostí přátel.

samota, nejkrásnější příroda, nejsvěžejší vzduch. Zkrátka, všechno, co může býti po chuti poustevníku, jako jsem já. A přece, přece, příteli, jsem nejbídnějším tvorem na světě. Všechno kolem mne dýše štěstím a mírem, všechno se hýbe a chvěje, všechno činí, co má činiti... Pouze já, ó Bože!... Pouze já žiji jako hluché, pitomé zvíře. Ještě taktak, že četba mě trochu zabaví! Vrhám se na ni ve svém zoufalství. Se skládáním je konec; ani si více nedovedu představiti, co to je harmonie a melodie, i začínám skoro pochybovati, že skladby, označené mým jménem, jsou opravdu ode mne. Dobrý Bože! Nač všechen ten hluk... nač ty velkolepé plány, když to mělo dospěti k této bídě!..

Nebe dává každému buď celého genia nebo žádného. Mně dalo peklo od každého polovici.

Jak pravdivé! Och! Jak pravdivé! Nešťastníče! V květu let jsi šel do pekla a vrhl jsi do zloplodných chřtánů osudu jeho klamný dar a sebe s ním! O Kleiste!..."[1]

Náhle v Döblingu 29. listopadu 1891 se Wolfovi zdá, že se hudební zřídlo v něm opět otvírá; napíše za sebou 15 italských písní, někdy i několik za jediný den. V prosinci se zas zavře; a tentokrát na pět let. A přece v těch italských melodiích nelze znamenati žádné úsilí, nesvědčí o úmyslnějším napětí duševním nežli skladby předchozí. Naopak, je to snad nejpřirozenější a nejprostší dílo Wolfovo. Co naplat! Když v něm genius mlčí, není Wolf více ničím. Chtěl napsati třiatřicet italských písní; musí se zastaviti po devětadvacáté a vydati pouze první svazek sbírky *Italienisches Liederbuch* roku 1891. Druhý vytryskne během měsíce o pět let později, r. 1896.

1 Dopis Wettovi, 13. srpna 1891.

Můžeme si představiti, jaká muka snášel ten samotářský muž, žijící pouze tvůrčí radostí, který viděl, jak se bez příčiny jeho život zastavuje na celá léta, jak jeho genius přichází, odchází, vrací se na chvíli, opět odchází... na jak dlouho? Vrátí se tentokrát vůbec?

„Chcete věděti, něco o mé opeře.[1] Pane Bože! Byl bych rád, kdybych mohl napsati nejmenší písničku! Potom operu!... Myslím určitě, že již je se mnou nadobro konec... Stejně bych dovedl mluvit čínsky, jako něco skládati. Je to strašlivé!... Nedovedu popsati, jak trpím tou nečinností. Chtěl bych se oběsit."[2]

„... Tážeš se po příčinách mé nesmírné sklesIosti a chtěl bys nalíti balzámu na mé rány... Ano, kdybys mohl něco učiniti! Ale na moje utrpení není byliny na této zemi. Toliko nějaký bůh mi může pomoci. Vrať mi inspiraci, vzbuď démona, který ve mně dříme, aby mě opět posedl, a nazvu Tě bohem a postavím Ti oltáře! Ale to je výzva k bohům a ne k lidem. Ti nechť rozhodnou o mém osudě! Nechť to již se mnou dopadne jakkoli, i když to bude nejhorší, snesu to, ano, i kdyby žádný sluneční paprsek neměl více osvítiti mé smutné žití. — Obrátíme za tím list jednou provždy a nebudeme se vraceti k té bolestné kapitole mého života."[3]

Toť dopis — a není jediný — jehož chmurný stoicismus připomíná listy Beethovenovy, který

1 Snem Wolfovým, jeho utkvělou představou po celá leta bylo, napsati operu.
2 Dopisy Kaufmannovi, 6. srpna 1891 a 26. dubna 1893.
3 List Hugovi Faisstovi 25. června 1894.

vyjadřuje však bolesti, jakých nešťastný Beethoven nepoznal. — Jakých nepoznal? . . . Kdo ví? . . Nevytrpěl podobné úzkosti v truchlém období po roce 1815, nežli se probudil v posledních sonátách, v *Missa solemnis* a v *Deváté symfonii?*

*

V březnu 1895 Wolf ožil. Napsal za tři měsíce klavírní partituru *Corregidora*. Již po léta jej vábilo jeviště, zvláště pak komická opera. Přes to, že byl nadšen pro Wagnera, prohlásil kdysi: „Osvoboďme se od wagnerovského *Musikdrama!*" Znal svou povahu, nečinil si nároků na nástupnictví po Wagnerovi. Když mu jeden přítel navrhoval operní námět, čerpaný z legendy o Budhovi, odpověděl mu, že se „svět dosud nedohodl o smyslu budhových nauk" a že nemá chuti „připravovati lidstvu nové bolení hlavy".

„Wagner ve svém umění a svým uměním vykonal mohutné osvobozovací dílo, i můžeme se těšiti, že nemáme více potřebí podnikati útok na nebe, poněvadž je ho nám již dobyto. Je mnohem rozumnější, abychom si na této krásné zemi hledali příjemné místečko. To příjemné místečko bych chtěl nalézti, nikoli na poušti, s vodou, s kobylkami a divokým medem, nýbrž v radostné, rázovité společnosti, za drnkotu kytar, za milostných vzdechů, za měsíčního svitu atd. atd., zkrátka v komické opeře, v docela obyčejné komické opeře, bez chmurného osvobozujícího přízraku shopenhauerisujícího filosofa v pozadí."[1]

Když si napřed žádal operního textu od kdekoho, od starých i novodobých básníků, od Sha-

1 List Grohovi, 28. června 1890.

kespeara, od svého přítele Liliencrona,[1] když se pokusil napsati si jej sám, rozhodl se nakonec pro text, který paní Rosa Mayreder sestavila podle španělské novely Dona Pedra de Alarcón; byl to *Corregidor*, který, když jej odmítla jiná divadla, byl v červnu 1896 hrán v Mannheimu. Dílo mělo malý úspěch, přese své hudební přednosti; slabé libreto asi přispělo k jeho nezdaru.

Hlavní však bylo, že se Wolfův tvůrčí genius opět vrátil. V dubnu 1896 napsal Wolf v jednom 22 písní druhého svazku *Italského zpěvníku*. O vánocích mu přítel Müller poslal básně Michelangelovy, jež přeložil do němčiny Walter Robert Tornow; Wolf nesmírně vzrušený dojetím, ihned si předsevzal, že jim věnuje celý svazek písní. Roku 1897 složil první tři z těch melodií. Současně se zabýval novou operou, *Manuel Venegas*, k níž napsal text Moritz Hörnes podle Alarcóna. Jevil se pln síly, pln radosti, pln důvěry v nově vzkříšenou bujarost. Když s ním roku 1896 Müller mluvil o předčasném skonu Schubertově, odpověděl Wolf: „Člověk není odtud odvoláván, dokud neřekl, co měl říci."

Pracoval zběsile, „jako parní stroj", říkal sám. V září 1897 se vrhl do skládání *Manuela Venegase*. Ani si neoddechl. Sotva si popřál času, aby požil potřebné potravy. Za čtrnáct dní napsal padesát stran klavírní partitury — všechny motivy celého díla a polovici prvního jednání.

Tu jej přepadlo šílenství. Dne 20. září 1897 byl zasažen uprostřed práce, když skládal velké vy-

1 Detlev von Liliencron mu nabídl námět americký. „Ale přes všechen obdiv pro Buffalo-Billa a jeho nemytou společnost," odpověděl ironicky Wolf, „dávám přednost rodné půdě a těm, kdo dovedou oceniti výhody mýdla."

pravování Manuela Venegase v prvním jednání.

Byl dopraven do ústavu dr. Svetlina ve Vídni a zůstal tam až do ledna 1898. Na štěstí nalezl oddané přátele, kteří o něho pečovali a vynahradili tak obecnou lhostejnost. To, co on sám si vydělal, by mu nebylo umožnilo, aby klidně zemřel. Když mu nakladatel Schott v říjnu 1895 poslal honorář za vydání písní Mörikových, Goethových, Eichendorffových, Kellerových, za písně španělské a za první svazek písní italských, bylo to dohromady za pět let 86 marek 35 pfennigů. A Schott klidně dodával, že se nenadál tak příznivého výsledku. Pouze tedy přátelé Wolfovi, a zvláště Hugo Faisst, kteří mu napřed umožnili svou šetrnou štědrostí, nejčastěji skrytou, že nepodlehl bídě, ušetřili jeho konec hrůzy opuštěnosti a úplného nedostatku.

Nabyl opět rozumu. Vypravili ho na cestu do Terstu a do Benátska, v únoru 1898, aby se dokonale pozdravil, a aby mu bylo zabráněno mysliti na práci. Zbytečná starost.

Píše Hugovi Faisstovi:

„Nepotřebuješ se strachovati, abych se nepřepracoval. Zmocnil se mne opravdový hnus k práci, zdá se mi, že nikdy více nebudu moci napsati ani jediné noty. Moje nedokončená opera mne již neváb. Vůbec, všechna hudba se mi protiví. K tomu dospěly dobré úmysly mých přátel! Jak se vypořádám s tímto stavem, je pro mne hádankou!... Ach, vy blažení Švábové! Jací jste záviděníhodní lidé!... Pozdravuj ode mne svou krásnou zemi a přijmi vroucí políbení od svého nešťastného a nepotřebného Huga Wolfa.[1]

1 Dopisy Hugovi Faisstovi, 2. února 1898.

Když však se vrátil do Vídně, zdálo se, že se zotavuje. Vracelo se mu na pohled zdraví, veselost. Jenomže, ke svému vlastnímu překvapení, se z něho stal „člověk klidný, usedlý, tichý, který toužil více a více po samotě".[1] Neskládal, ale přehlížel písně Michelangelovy a vydával je. Dělal plány na zimu, těšil se, že ji ztráví na venkově, u Gmundenu, „v naprostém ústraní, nejsa ničím vyrušován, jen se svým uměním".[2] V posledním listě Faisstovi píše:

„Jsem úplně uzdraven, nepotřebuji více žádného léčení. Tobě by ho bylo spíše zapotřebí nežli mně."[3]

Přišel nový záchvat šílenství. A tentokráte to byl konec.

Na podzim 1898 byl Wolf převezen do vídeňského blázince. S počátku tam mohl přijímati návštěvy a hráti trochu čtyrručně s ředitelem ústavu, který byl hudebníkem a obdivoval se dílům Wolfovým. Na jaře mohl dokonce podniknouti několik procházek ven s přáteli a ošetřovatelem. Ale přestával již poznávati věci, lidi, i sebe: „Ano," říkal vzdychaje, „kdybych tak byl Hugem Wolfem! . . ."

Od polovice roku 1899 choroba kvapně pokračovala; byla to všeobecná paralysa. Řeč byla zachvácena počátkem roku 1900, potom, v srpnu roku 1901, celé tělo; a od počátku r. 1902 se lékaři vzdali vší naděje. Ale srdce bylo neporušené a ubožák živořil ještě celý rok. Zemřel 16. února r. 1903 na zánět pohrudnice.

1 *Ibid.*, 21. dubna 1898. 2 *Ibid.*, 29. srpna 1898.
3 *Ibid.*, 17. září 1898.

Byl mu vystrojen velkolepý pohřeb. Byli při tom všichni, kdo neučinili nic pro živého Huga Wolfa. Rakouský stát, město Vídeň, rodné město Windischgraz, konservatoř, která Wolfa vyloučila, *Gesellschaft der Musikfreunde*, která se chovala tak dlouho nepřátelsky k jeho skladbám, opera, která mu byla zavřena, zpěváci, kteří jím pohrdali, kritikové, kteří se mu vysmívali, všichni se tu sešli. Byla zpívána jedna z jeho smutných melodií: *Resignace* od Eichendorffa a chorál od jeho starého přítele Brucknera, který ho předešel do hrobu o několik let. Věrní přátelé s Faisstem v čele se mu postarali o náhrobek poblíž Beethovena a Schuberta.

*

Takový byl ten život, zlomený v sedmatřiceti letech — neboť nelze počítati pěti let úplné pomatenosti. — Není v umění mnoho příkladů tak strašného osudu. Neštěstí Nietzschovo se mu ani zdaleka nepodobá, neboť Nietzschovo šílenství bylo do jisté míry pramenem energie; jeho působením vyšlehly z genia blesky, kterých by nikdy nebyl vydal ve stavu dokonalé rovnováhy a zdraví. Šílenství Wolfovo znamená zničení. Ostatně jsme mohli viděti, jak i během těch sedmatřiceti let mu byl život skoupě odměřován. Ten muž, který začal doopravdy tvořiti teprve v sedmadvaceti letech a který po pět let, od roku 1890 do 1895, byl odsouzen k mlčení, žil ve skutečnosti tři nebo čtyři leta. Ale během těch čtyř let prožil více než většina umělců během dlouhé životní dráhy, a ve svých dílech zanechává pečeť osobnosti, jíž nikdo nedovede zapomenouti, když ji jednou poznal.

*

To dílo se, jak jsme viděli, skládá v podstatě z písní; a ty písně se vyznačují tím, že je tu v lyrické hudbě užito zásad, které Wagner stanovil v oboru dramatickém. Nejde tu o napodobení Wagnera. Tu a tam ovšem nalezneme u Wolfa formule wagnerovské (neméně ostatně i zřejmé reminiscence z Berlioze); toť nevyhnutelná značka doby a každý velký umělec vždycky přispívá k obohacení běžné mluvy všech. Ale hluboké wagnerovství Wolfovo nezáleží v těch neuvědomělých podobnostech; je ve snaze, učiniti z poesie princip hudby. „Ukaž především," psal roku 1890 Humperdinckovi, „ukaž, že poesie je samým pramenem hudby."

Je-li týž člověk zároveň básníkem a hudebníkem jako Wagner, pak je přirozené, že se poesie a hudba objevují v dokonalé jednotě. Když však jde o to, aby do hudby byla překládána duše jiných básníků, pak je zapotřebí zvláštního daru jemné psychologie a hojné sympatie. Ten dar měl Wolf v největší míře. Žádný hudebník nikdy lépe neprocítil a nepochopil básníků. Byl, jak praví jeden z jeho kritiků, G. Kühl, největším psychologem, jakého měla německá hudba od dob Mozartových. V té psychologii nebylo nic pracného. Wolf byl neschopen zhudebňovati básně, které ho citově nevzrušovaly. Dával si několikráte čísti, anebo si sám hlasitě četl večer báseň, kterou chtěl podávati hudebně. Cítil-li při ní rozechvění, osamocoval se s ní, probíral se jejím ovzduším a snil dlouze; potom šel spat, a nazítří ráno napsal píseň jedním rázem. Některé z těch básní však v něm po léta dřímaly. A náhle se probouzely v hudební podobě. Tu pak vykřikoval štěstím. „Věříte," píše Müllerovi, „křičel jsem radostí."

Müller říkal, že je jako slepice, která kvoká, kdykoli snesla vejce.

Mezi básněmi, které si Wolf vybral, není ani jedna nevalná; což nelze říci ani o Schubertovi ani o Schumannovi. A není také ani jediná od současného básníka, ačkoli k některým z nich choval sympatii — jako k Liliencronovi, který by rád byl býval jím zhudebněn. Ale on nemohl. Skládal vždycky jen to, co v díle velkých básníků se stalo jeho niterným majetkem.

Nápadné je při těchto písních, jaký význam v nich má klavírní doprovod a jak je nezávislý na zpěvu. Buď že zpěv a klavír vyjadřují protivu, která se tak často vyskytá mezi slovy a myšlenkou, buď že, jako v Goethově *Prometheu*, doprovod znázorňuje hromobijce Dia, kdežto zpěv je představitelem Titana, buď že, jako v Eichendorffově *Serenadě*, líčí v doprovodu zamilovaného studenta, kdežto zpěv je hlasem starce, který ho poslouchá a vzpomíná si na své mládí — vždycky má klavír a zpěv svou individualitu. Nelze z takové písně nic odloučiti, abychom ji celou nezmařili; tak zvláště ne ony instrumentální věty, které ji zahajují a zakončují, které ji rámují a které shrnují její citovou náplň. Hudební forma, přizpůsobená formě básnické, je náramně rozmanitá: hned je to prchavá myšlenka, krátké zaznamenání poetického dojmu anebo drobného děje, hned rozsáhlý epický nebo dramatický obraz. Müller poznamenává, že někdy Wolf dává básni větší šíři nežli sám básník; tak tomu bývá v *Italském zpěvníku*. — To je hlavní výtka, kterou mu lze učiniti, a ta je nevšední. Zvláště Wolf vynikal ve zhudebňování básní, které se shodovaly s jeho tragickým osudem, o nichž by se dalo říci, že je předem tušil.

Nikdo lépe nevyjádřil v hudbě úzkost duší kalných, zoufalých, jako je starý harfeník ve *Wilhelmu Meisterovi* anebo jako je velkolepá nicota některých básní Michelangelových.

Ze všech jeho písňových sbírek se dostalo první, *53 Gedichte von Eduard Mörike, komponiert für eine Singstimme und Klavier* (1888), největšího rozšíření. Získala Wolfovi nespočetnou přízeň, nikoli snad mezi hudebníky (anebo jenom z menší části), ale tu nejlepší a nejnezištnější — přízeň drobných počestných lidí, pro které je umění nikoli řemeslem, nýbrž každodenním duševním chlebem; těch — a takových je v Německu spousta —, jejichž nevděčný život je zkrašlován láskou k hudbě. Takové přátele nalézal Wolf ve všech částech Německa, ale především ve Švábsku. Ve Stuttgartě, v Mannheimu, v Darmstadtě a ve všech okolních krajích se Wolf stal populárním, jediným populárním hudebníkem od dob Schubertových a Schumannových. Všechny třídy obyvatelstva jsou sdruženy v lásce k němu. „Jeho písně," praví Decsey, „jsou na klavírech nejchudších domácností vedle písní Schubertových." Stuttgart se stal pro Wolfa, jak sám napsal, druhou vlastí. Za tuto popularitu, jež nemá ve Švábsku příkladu, děkoval náruživosti tamních lidí pro písně, zvláště však básním švábského pastora Mörika, který v jeho zpěvech ožíval. Wolf zhudebnil čtvrtinu Mörikových básní. Vzkřísil ho tak; dovedl mu tak vrátiti jedno z prvních míst mezi německými básníky. Bylo to opravdu jeho úmyslem; vyslovil to, když v čelo svých písní dal umístiti Mörikovu podobiznu. Buď že četba těch básní byla balzámem pro jeho neklidného ducha, buď že při jejich zhudebňování si po prvé uvědomil svého genia,

choval k nim hlubokou vděčnost, již vyjádřil tím, že před tuto sbírku zařadil krásný, poněkud beethovenský zpěv, jejž nazval *Uzdravující se zpívá Naději* (Der Genesende an die Hoffnung).

Goethe-Liederbuch (1888—89) je 51 písní, které byly složeny po skupinách: písně z *Wilhelma Meistera*, písně z *Divanu (Suleika)* atd. Wolf se snažil postupovati podle samé tvůrčí práce básníkovy. Často je tu soupeřem Schubertovým. Nenapadlo ho předělávati ony goethovské písně, u nichž se mu zdálo, že Schubert podal pěkně Goethovu myšlenku, jako je *Geheimes, An Schwager Kronos.* Říkal však Müllerovi, že leckdy Schubert Goethovi ani za mák neporozuměl, poněvadž mu nešlo tak o to, aby oživil opravdovou tvářnost Goethových osob, jako aby vystihl, co v jejich myšlenkách bylo nejlyričtějšího a nejobecnějšího. Význam Wolfových písní je právě v tom, že těm básnickým postavám vrátil jejich individualitu. Harfeník, Mignon jsou narýsováni s hlubokou přesností a střízlivostí. Wolf na některých stránkách nalezl opět umění Goethovo, vybavující jedním slovem celé světy bolesti. Zářný jas velké duše se vznáší nad chaosem vášní.

Látka, kterou obsahuje *Spanisches Liederbuch nach Heyse und Geibel* (1889—1890), inspirovala již Schumanna, Brahmse, Corneliusa a některé jiné. Ale žádný z nich se nesnažil, aby vystihl její ráz drsný a smyslný. Müller ukazuje, jak zejména Schumann ty básně znetvořil. Nejenom že jim propůjčil svou vlastní citovost, ale dával beze všeho zpívati čtyřhlasně básně nejvýznačnější osobní povahy, což je činilo nesmyslnými; ke všemu ještě měnil slova a smysl, když mu vadily. Wolf naproti tomu se celý pohrouzil do toho bo-

lestného a rozkošnického světa a ničím se nedal vyrušovati; a provedl pak, jak hrdě říkal, „mistrovská díla". Deset zpěvů církevních, které zahajují sbírku, jsou plny halucinační mystiky, jež pláče krvavými slzami. Jsou kruté pro ucho, jsou kruté pro srdce; je to palčivý a žalostný výraz víry, která se trápí. Vedle toho zas nalezneme úsměvné vidiny svaté rodiny, připomínající Murilla. Lidové písně, počtem 36, jsou jiskřivé, třaslavé, rozmarné, neuvěřitelně rozmanité. Každá je jinou postavou, osobností, vykreslenou řezavým rysem. Celek sbírky překypuje životem. O *Španělském zpěvníku* bylo řečeno, že je v díle Wolfově, čím je *Tristan* v díle Wagnerově.

Italienisches Liederbuch (1890—96) je docela jiný. Výraz je tu soustředěný. Wolfův genius šel za klasickou jasností formy. Hleděl více a více zjednodušovati svou hudební mluvu. „Nyní," říkal, „chci již psáti jen jako Mozart." Všechno vedlejší je omezeno na nejmenší míru; zbývá jen podstatné. Ty melodie jsou tedy velmi krátké a nejsou ani tak lyrické jako dramatické. Wolf jim přičítal velký význam v celku svého díla: „Pokládám je," psál Kaufmannovi, „za nejpůvodnější a nejdokonalejší ze svých skladeb."

Pokud jde o *Michelangelos Gedichte* (1897), přerušené výbuchem choroby, měl Wolf již jen čas složiti čtyři a jednu z nich ještě škrtl. Nedojímají pouze vzpomínkou na tragickou chvíli, v níž byly skládány, nýbrž jakousi prorockou předtuchou tragedie, svým těžkým dechem, pyšným a smutečním. Druhá píseň jest snad nejkrásnější melodií Wolfovou a je to opravdu jeho zpěv úmrtní:

Alles endet, was entstehet,
Alles, alles rings vergehet.

Mrtvý tu zpívá:

Menschen waren wir ja auch,
Froh und traurig, so wie Ihr.
Und nun sind wir leblos hier,
Sind nur Erde, wie Ihr sehet.[1]

Ve chvíli, kdy psal a uveřejňoval tuto píseň, v době chvilkového polevení, za něhož se chystal konečný útok choroby, byl sám více než napolo mrtev.

*

Jakmile byl Wolf docela mrtev, byl jeho genius uznán celým Německem. Jeho utrpení vzbudilo skoro přemrštěný obrat v jeho prospěch. Všude se zakládaly *Hugo Wolf-Vereine.* Plno publikací, sbírky dopisů, vzpomínky, životopisy. Každý se dušuje, že vždycky chápal velikost nešťastného umělce, a rozhořčuje se na jeho utrhače. Brzo tu budou i pomníky a sochy.

Pochybuji, že drsný a upřímný Wolf, kdyby byl mohl předvídati ty pozdní pocty, byl by v nich nalezl velkou útěchu. Byl by asi řekl svým posmrtným obdivovatelům:

1 *Chiunque nasce a morte arriva*
Nel fuggir del tempo, e'l sole
Niuna cosa lascia viva...
Come voi, uomini fummo,
Lieti e tristi, come siete;
E or siam, come vedete,
Terra al sol, di vita priva.
(Poesie di Michelangelo Buonarrotti, CXXXVI.)

„Jste pokrytci. Nestavíte pro mne ty sochy; stavíte si je pro sebe. Proto, abyste mohli pronášeti řeči, ustavovati výbory, namlouvati jiným i sobě, že jste moji přátelé. Kde jste byli, když jsem vás potřeboval? Nechali jste mě zemříti. Nehrajte komedii kolem mého hrobu. Podívejte se raději kolem sebe, nejsou-li tu jiní Wolfové, kteří zápolí s vaším nepřátelstvím nebo s vaší netečností. Pokud jde o mne, já již jsem v přístavu."

DON LORENZO PEROSI

Zima, která ležela na italském myšlení, končí. Jeden po druhém se velké spící stromy probouzejí na slunci. Včera poesie. Dnes hudba. Líbezná hudbo italská, klidná i ve vášních, plná jasu i ve smutku, prostoduchá při všem vědění, jsme opravdu svědky nového tvého jara? Je to první proud velkého melodického veletoku, v němž se naše omrzelá doba omyje ze svých smutků a svých pochybností? Při dojetí, které jsem pociťoval, čta oratoria mladého piemontského kněze, se mi zdá, jako bych slyšel ve vzduchu vzdálenou píseň někdejších řeckých dětí: „Přiletěla, přiletěla vlaštovice, nesouc s sebou krásný čas a krásná léta. "Ἔαρ ἤδη" S radostnou nadějí pozdravuji příchod Dona Lorenza Perosiho.

*

Don Perosi, ředitel kůru u sv. Marka v Benátkách a primicerius Sixtinské kaple, je šestadvacet let stár.[1] Je malý, vzezření velmi mladistvého,

1 Tento článek byl psán v březnu 1899, když Lorenzo

hlavu má poněkud velkou k tělu, jeho upřímná a pravidelná tvář je ozařována duchaplnýma černýma očima, příznačný je na ní pouze vyčnělý dolejší ret. Je velmi prostý, mile srdečný a dává najevo dojímavou skromnost. Když řídí orchestr, tu čistota jeho siluety, jeho nyvé a neobratné posunky na výrazných místech, prostoduché zanícení na místech dramatických, vzbouzejí vzpomínku na prostinké mnichy Angelicovy.

Před půldruhým rokem započal Don Perosi cyklus dvanácti oratorií ze života Ježíšova. Za tu krátkou dobu již dokončil čtyři: *Utrpení* (Passione), *Proměnění* (Trasfigurazione), *Vzkříšení Lazarovo* (Risurrezione di Lazzaro), *Zmrtvýchvstání Ježíšovo* (Risurrezione di Gesù Cristo); a nyní právě pracuje o pátém oratoriu: *Narození Ježíšovo* (Natività di Gesù Cristo).

Tato díla postačí, aby jej postavila do první řady novodobé hudby. Oplývají sice vadami; ale jejich přednosti jsou tak vzácné, zvláště pak duše se v nich ukazuje tak průzračně, dýše v nich taková dojemná upřímnost, že se mi nedostává odvahy, abych zdůrazňoval jejich slabé stránky. Poukazuji jen zběžně na nedostatečnou a neobratnou orchestraci, již se mladý mistr bude musiti snažit učiniti jemnější a bohatší, na podivuhodnou sice, ale často příliš kvapnou snadnost, jejíž vábení bude musit vzdorovati, konečně na některé stopy nevkusnosti, a na klasické reminiscence, jež jsou hříchem mládí a které věk sám vyhladí. Každé oratorium Dona Perosiho je hybnou masou, která od začátku do konce poslouchá téže vůdčí myšlenky. Don Perosi mi řekl:

Perosi přišel do Paříže, aby tu dirigoval své oratorium *Zmrtvýchvstání.*

„Chybou dnešních umělců je, že se věnují příliš jednotlivostem a zanedbávají celek. Modelují pěkné ornamenty, ale první věcí ze všeho, na kterou se zapomíná, je jednota díla, plán, celková linie. Napřed musí ta linie býti krásná."

V té hudební architektuře rozeznáváme výrazné arie, četné recitativy, gregoriánské nebo palestrinovské sbory, chorály rozvinuté a pozměňované po starém způsobu, a dosti značné symfonické vložky.

Před dílem předchází velké preludium, vždycky velmi propracované, jemuž Don Perosi přičítá obzvláštní význam. Chce, jak říká, aby budova měla krásný portál, zdobně pracovaný, jak tomu bylo za renaissance a za dob gotiky. Proto také skládá preludium až po oratoriu, v klidu a soustředění. Chce do něho zhustiti duševní ovzduší, podstatu ducha i citů svého nábožného dramatu. A svěřuje mi, že ze všeho, co složil, není mu nic milejšího nežli oba úvody k *Proměnění* a k *Zmrtvýchvstání*.

Sklon těchto oratorií k dramatu je velmi zřetelný a tím si také zejména získal Italii. Přes jistý počet stránek, které poněkud zabíhají v operu, ba i v melodram, je jejich cit často úchvatný. Zvláště postavy žen jsou kresleny velmi jemně. Tak ve druhé části *Lazara* arie Mariina: „Pane, kdybys byl zde býval, bratr by nebyl zemřel" — arie, v níž slyšíme ozvěnu Gluckova *Orfea*, zlomeně smutná. Anebo v témže oratoriu, když Ježíš rozkazuje, aby odvalili kámen, věta Martina: *„Domine, iam faetet"*, celá se třesoucí bolestí, děsem, hanbou, smrtelným odporem. Ještě bych uvedl stránku snad nejlidštější a nejdojatější ze všech; když ve *Zmrtvýchvstání* Magdalena je

u hrobu Ježíšova, rozmlouvá s anděly, naříká pronikavě, a evangelista božsky vypravuje: „A když to pověděla, obrátila se a aj, uzřela Ježíše, stojícího za ní, a nevěděla, že je to Ježíš." Zdá se vám, že skrze melodii plnou něhy vidíte zářiti Ježíšovy oči, upírající se na Magdalenu, která jich ještě nepoznala.

A přece na mne v díle Perosiho nepůsobí nejvíce jeho dramatičnost; mnohem spíše jakási elegičnost, která mu je vlastní, dar čisté poesie, hojnost mízy melodické. Nechť si je sebe hlubší náboženský cit, hudba je často silnější, přerušuje drama a sní svobodně. Vezměte krásné symfonické místo, které následuje po příchodu Ježíšově a jeho přátel k Martě a Marii po smrti jejich bratra (str. 12 a nn. *Lazara)*. Orchestr tu ovšem vyjadřuje žal, vzdechy, kolébání bolesti, smíšené se slovy útěchy a víry, jakýsi to nyvý smuteční pochod, ženský a křesťanský. V úmyslu skladatelově je to jeden z obrazů, v jakých rád vykresluje postavy dramatu, nežli jim dává mluviti. Ale proti jeho vůli je to mnohem spíše proud čisté hudby, v němž se jeho úsměvná a melancholická duše oddává své vnitřní písni. Mnohdy ta duše svou prostoduchou i vychytralou svůdností připomíná Mozartovu; ale náboženská pevnost Bachova vždycky opět ovládne a ukázní harmonické snění. — I stránky, kde je dramatičnost nejsilnější, jsou malé symfonie, jako zázrak v *Proměnění* nebo nemoc Lazarova. V tomto kuse je dojemná hloubka utrpení. Jistě, že u Bacha nejde bolest dále; a je tu též stejný jas v zoufalství.

A jaká radost na konci těch činů víry, když Ježíš uzdraví posedlého, anebo když Lazar opět otevře oči světu! Srdce celého zástupu překypuje

dětinským díkůvzdáním. S počátku se zdá, že tu je poněkud obyčejný výraz; ale není-liž taková i radost Beethovenova, radost Mozartova, radost Bachova, radost všech velkých umělců, kteří, odhodivše své trampoty, dovedou se baviti jako prostý lid? A prostá počáteční věta nabývá brzo šíře, harmonie bohatnou, klokotá vřelá míza a chorál se mísí do tance s vítěznou velebou.

Všechna ta díla vyzařují blaženou snadnost. *Utrpení* bylo dokončeno v září 1897, *Proměnění* v únoru 1898, *Lazar* v červnu 1898 a *Zmrtvýchvstání* v listopadu 1898. Taková plodnost nás přivádí zpět k hudebníkům 18. století.

Není to však jediný rys, který má mladý mistr společný se svými velkými předchůdci. Kolik přešlo z jejich duše do jeho! Ten sloh vznikl ze všech slohů, od gregoriánského zpěvu až po nejmodernější modulace. Všeho staviva je použito k práci. To je právě italský rys. Gabriele d'Annunzio vrhá do kadlubu, z něhož vzcházejí jeho úžasné básně, starověk, renaissanci, italské malíře, hudbu, severní spisovatele, Tolstého, Dostojevského, Maeterlincka, naše Francouze. Tak i ve skladbách Dona Perosiho jsou spojeni gregoriánský zpěv, kontrapunktisté 15. a 16. století, Palestrina, Roland, Gabrieli, Carissimi, Schütz, Bach, Händel, Gounod, Wagner — řekl bych César Franck, kdyby se mi nebyl přiznal, že skorem nezná toho mistra, s nímž má jeho sloh občas dosti podobnosti.

Času pro něho není. Když chce zdvořile vychvalovati francouzskou hudbu, první jméno, které si vybere, jako by to byl vrstevník, je Josquin, potom Roland de Lassus, tak velký, tak hluboký, muž, jemuž se nejvíce obdivuje. A ta

universálnost slohu je také rysem nejenom italským, nýbrž katolickým; a Don Perosi se o tom jasně vyslovuje. Velcí mistři někdejší, říká, byli eklektičtější nežli my, nebyli tak uzavřeni do své úzké národnosti. Škola Josquinova zalidnila celou Evropu. Roland žil ve Flandřích, v Italii a v Německu. Jejich prostřednictvím týž sloh šířil všude totéž myšlení. Musíme být jako oni. Musíme se opět snažiti vytvořiti umění všesvětové, v němž by splynuly všechny přednosti všech zemí a všech dob.

Po pravdě řečeno, myslím, že není všechno správné v tom srovnávání; a pochybuji poněkud, že Josquin a Roland byli eklektiky. Nezakládali také sloh všech zemí; vnucovali všem zemím sloh, který právě vytvořila škola francouzsko-flámská a který oni co den obohacovali. Sám o sobě však je záměr Perosiho hoden obdivu. Musíme jen pochváliti jeho snahu o vytvoření všesvětového slohu. Byl by to zisk pro hudbu, v níž takto chápaný eklekticism by snad mohl obnoviti rovnováhu, ztracenou od smrti Wagnerovy; a také zisk pro lidského ducha, který by nalezl v jednotě umění mocný nástroj sjednocení mravního. Musíme se pokusiti o to, aby se rozdíly mezi jednotlivými plemeny v umění stíraly, aby se více a více stávalo společnou mluvou všech národů, v níž by se rozdílné myšlenky sbližovaly. Musíme pracovati všichni o vybudování katedrály umění evropského. Místo ředitele Sixtinské je ovšem mezi prvními staviteli.

*

Don Perosi usedne ke klavíru a hraje *Te Deum* z *Narození*, jež den předtím napsal. Hraje s velmi mírným ohněm, mladistvým veselím, a sborové

části doprovází polohlasným zpěvem. Co chvíle se na mne obrací, nikoli aby hledal souhlas, nýbrž aby viděl, zda myslíme spolu. Tu se dívá zpříma do očí klidným zrakem, pak se vrací k partituře a opět se na mne dívá. A já cítím blahodárný klid, který z něho vyzařuje, z jeho hudby, ze šťastné harmonie jasného, hojného a dobře rytmovaného hlasu. Jak si při tom odpočinete po bouřích a křečích umění poslední doby! Vybředneme již konečně z romantických úzkostí, které v hudbě zahájil Beethoven? Po století bojů, revolucí, rozervanosti politické i sociální, jehož zmatek se odrážel i v umění, začneme stavěti město nového umění, kde se lidé bratrsky shromáždí v lásce k témuž ideálu? — Třebas je ta naděje dosud hodně utopická, vizme v tomto příznak nových směrů myšlenkových, a přejme Donu Perosimu, aby byl jedním z těch, kdo zavedou opět do hudby božský mír, onen mír, jehož si zoufale žádal Beethoven na konci své *Missa solemnis*, a onu radost, již opěvoval, aniž ji poznal.

HUDBA FRANCOUZSKÁ A HUDBA NĚMECKÁ

V květnu 1905 se ve Štrasburku pořádal první alsasko-lotrinský *Musikfest*. Byl to velký umělecký čin. Šlo o to, aby v „hudebních slavnostech" byly tu postaveny vedle sebe obě kultury, které již po dvě století na sebe narážejí na alsaské půdě, spíše s úmyslem, aby spolu zápasily, než aby si vzájemně porozuměly.

Oficielní program těch slavností zdůrazňoval tento úmysl pořadatelů:

„Hudba vykonává nejvyšší poslání; chce býti páskou mezi národy, plemeny, státy, které si jsou po tolika stránkách cizí; chce spojovati, co je rozloučené, usmiřovati, co je nepřátelské... Žádná země se k té úloze nehodí lépe nežli Alsasko-Lotrinsko, to staré průchodiště národů, kde od nepaměti se vyměňují hmotné i duševní statky severu a jihu, zejména pak nežli Štrasburk, město vystavěné Římany, které až podnes zůstalo ohništěm duchovního života... Všechny velké myšlen-

kové proudy zanechaly stopy v lidu alsasko-lotrinském. Tak tedy byl předurčen k úloze prostředníka mezi dobami a mezi národy... Východ a Západ, minulost a přítomnost se tu dostihují a podávají si ruku. Nejde při takových slavnostech o to, aby se hledělo získati vítězství tomu neb onomu estetickému směru. Jde o to, aby bylo shromážděno všechno, co je velké, velebné a věčné v umění jednotlivých dob a jednotlivých národů."[1]

Byla to chvályhodná snaha u Alsaska, věčného bojiště, že chtělo zahájiti tyto olympijské hry evropské. Ve skutečnosti se ten závod národů omezoval na to, že tu na půdě hudební zápasily dvě kultury, dvě umění: umění francouzské a umění německé. Ovšem ta dvě umění znamenají v této chvíli také všecko, co je v evropské hudbě opravdu živého.

Taková klání jsou náramně zajímavá. Mohla by býti stejně užitečná pro oba soupeře. Pohříchu Francie jim nevěnuje pozornosti. Bylo by povinností našich hudebníků a našich kritiků, všímati si pozorně takových mezinárodních utkání, bdíti nad tím, aby podmínky zápasu byly poctivé, — míním totiž, aby naše umění bylo zastoupeno, jak má býti, — a vyvoditi z výsledků poučení pro nás. Ale oni nic takového nečiní; zůstávají uzavřeni do svých pařížských koncertů, kde se všichni příliš navzájem znají, aby se mohli odvážiti svobodného posudku; tak naše umění chřadne v ovzduší přátelských besed, místo aby hledalo čerstvý vzduch a plodné zápolení s uměním cizím, jež

1 *Programmbuch*, jejž sestavil dr. Max Bendiner ze Štrasburka.

většina našich hudebních kritiků raději popírá, než by je poznávala. Nikdy jsem více nelitoval té netečnosti nežli za slavností štrasburských, kde přes nepříznivé podmínky, za nichž se vinou naší nedbalosti představovalo umění francouzské, jsem cítil, jaká by byla jeho síla, kdyby nepřehlíželo ten zápas.

*

Program byl vybrán naprosto eklekticky. Byl tam pospolu Wagner i Brahms, Mozart i Beethoven, César Franck i Gustave Charpentier, Richard Strauss i Mahler.[1] Francouzští zpěváci — Cazeneuve a Daraux, — virtuosové francouzští a italští — Henri Marteau a Ferruccio Busoni — se účastnili koncertů vedle umělců německých, rakouských a skandinavských. Orchestr (*Strassburger Städtisches Orchester*) a sbory, sestavené spojením několika štrasburských *Chorvereine*,

1 Úplný program všech tří dnů byl takovýto:

1. Sobota, 20. května.

Weber: Ouvertura k *Oberonovi* (dir. Richard Strauss); — César Franck: *Les Béatitudes* (dir. Camille Chevillard); — Gustave Charpentier: *Impressions d'Italie* (dir. Chevillard); — Tři melodie a balady od Jana Sibeliusa, Huga Wolfa a Armase Järnefelta (zpívala paní Järnefeltová); — Richard Wagner: Závěrečná scéna z *Meistersingerů* (dir. Richard Strauss).

2. Neděle 21. května.

Gustav Mahler: *Pátá symfonie* (dir. Gustav Mahler); — Johannes Brahms: *Rhapsodie* pro alt, sbor a orchestr (dir. Ernst Münch); — Mozart: *Concerto strasbourgeois* pro housle, v G dur (hrál Henri Marteau za řízení Richarda Strausse); — Richard Strauss: *Sinfonia domestica* (dir. Richard Strauss).

3. Pondělí 22. května.

Beethovenův koncert (dir. Gustav Mahler): Ouvertura ke *Koriolánovi; — Klavírní koncert g dur* (hrál Ferruccio Busoni); — písně *„Nepřítomné milence“* (zpíval Ludwig Hess); — *Devátá symfonie.*

byly řízeny Richardem Straussem, Gustavem Mahlerem a Camillem Chevillardem. Ale pro jména těch slavných kapelníků nesmíme zapomínati na muže, který byl opravdovou duší těch koncertů; byl to štrasburský profesor Ernst Münch, Alsasan, který řídil všechny zkoušky, na jehož bedrech ležela všechna námaha a který v poslední chvíli ustoupil do pozadí před cizími dirigenty, ponechávaje jim všechnu poctu. Profesor Münch, varhaník u sv. Viléma, je jeden z mužů, kteří učinili nejvíce pro hudbu ve Štrasburce, kde vytvořil výtečné sbory (svatovilémské) a kde pořádá velké koncerty Bachovy za pomoci jiného Alsasana, jehož jméno je dobře známo hudebním historikům, Alberta Schweitzera, ředitele semináře svatotomášského *(Thomasstift)*, pastora, varhaníka, profesora na štrasburské universitě, spisovatele zajímavých knih filosofických a theologických a slavného dnes spisu *Jean-Sébastien Bach,* který je pro nás dvojitě pozoruhodný: především, poněvadž to dílo, vydané v Lipsku profesorem štrasburské university, je psáno francouzsky, a dále, poněvadž je to plod harmonické směsi ducha francouzského a ducha německého, který obnovuje studium Bacha a starého klasického umění. Nebylo pro mne nejmenší zajímavostí hudebních slavností štrasburských, že jsem se seznámil s takovými osobnostmi, zrozenými z alsaské půdy, které zastupují nejušlechtilejším způsobem vysokou kulturu alsaskou, těžíce zároveň ze všeho, co je nejlepšího v obou kulturách.

*

Camille Chevillard jediný zastupoval francouzské hudebníky. A jistě jako dirigenta orchestru

nebylo lze vybrati lepšího. Ale Německo vyslalo své dva největší skladatele, Strausse a Mahlera, kteří přišli dirigovati sami svá poslední díla; nebylo by bývalo upřílišené, kdybychom naproti slávě, jíž se oni doma těší, byli postavili některého ze svých předních skladatelů.

Nadto byl Chevillard pověřen, aby dirigoval nikoli dílo některého z našich nejnovějších mistrů, jako je Debussy nebo Dukas, jejichž sloh dovede výtečně podati, nýbrž Franckovy *Béatitudes*, jejichž ducha podle mého názoru naprosto nechápe. Mystická něha Franckova mu uniká; podtrhuje hlavně to, co je v díle dramatického. Proto také toto provedení *Béatitudes*, jinak velmi pěkné, vzbudilo nepřesnou představu o Franckově geniu.

Co však je nepochopitelné a co právem rozhořčilo Chevillarda, byla ta okolnost, že mu dali dirigovati nikoli celé *Béatitudes* (Osmero blahoslavenství), nýbrž výběr z nich. Za té příležitosti si dovolím doporučiti francouzským umělcům, kteří napříště budou zváni k takovým slavnostem, aby nikdy nepřijímali program se zavřenýma očima, nýbrž aby jej diktovali sami anebo odřekli účinkování. Má-li býti vyhrazeno místo francouzským hudebníkům na německých *Musikfestech*, pak si musí Francouzi sami voliti díla, která je mají zastupovati. Zejména nesmí francouzský dirigent, kterého pozvou z Paříže k řízení nějaké skladby, nalézti při svém příjezdu okleštěnou partituru, z níž se libovolně vybraly některé úryvky, a ještě nebylo šetřeno jejich úplnosti.[1] Toť přece nedostatek úcty k umění; umělecká díla se mají provozovati, jak jsou, anebo vůbec ne.

1 Z osmi *Béatitudes* se hrálo pět, a ve třetí a v osmé byly provedeny škrty.

Konečně by se bylo slušelo, aby na tom hudebním třídenním festivalu, jehož hned první den byl laskavě věnován hudbě francouzské, byl jí ten jediný koncert také úplně vyhrazen. Než aby bezpochyby byl zmírněn dojem způsobený nadšeným přijetím, kterého se mělo dostati — a také dostalo — té francouzské hudbě od části alsaského obecenstva v přítomnosti alsasko-lotrinského místodržitele, zarámovali starostlivě francouzská díla mezi dvě skladby německé; a z důvodů, o nichž nikdy neuvěřím — a také nikdo ve Štrasburku nevěřil, — že byly jen hudební, byla německým dílem, uzavírajícím tento večer, závěrečná scéna z *Meistersingerů* s vynikajícím zpěvem Hanse Sachse proti „velšské (to jest francouzské) lži a velšské lehkomyslnosti" *(wälschen Dunst und wälschen Tand).* Tato zdvořilostní chyba — která je ostatně nesmyslem, když se právě tím koncertem dokazuje, že se nelze obejíti bez „velšského" umění, — by nestála za zmínku, kdyby mi nepodávala nového důkazu pro francouzské umělce, účastnící se takových slavností, jak je neblahá jejich lhostejnost; nikdy totiž by nebylo došlo k takové chybě, kdyby si byli dali předem předložiti program a podali pak své veto.

I když necháme stranou tuto malou příhodu — již vytýkám jako mluvčí alsaských posluchačů, kteří mi říkali, jak jim to bylo trapné, — nebyli by měli naši umělci svoliti, aby naše hudba byla zastupována pouze zmrzačenou partiturou *Béatitudes* a Charpentierovým *Impressions d'Italie,* což je dílo sice dovedné a skvělé, přece však jen druhořadé, které bylo příliš snadno rozdrceno přímým sousedstvím jedné z nejmonumentálnějších scén Wagnerových. Má-li býti uspořádáno

utkání mezi uměním francouzským a německým, nechť je, opakuji, spravedlivé, a nechť se staví Berlioz proti Wagnerovi, nebo Debussy proti Straussovi a Dukas nebo Magnard proti Mahlerovi.

*

Takové tedy byly podmínky zápasu; byly, nechť již z úmyslu nebo bez úmyslu, nepříznivé Francii. A přece byl v očích nestranného pozorovatele výsledek pln povzbuzení a naděje pro nás.

Nikdy jsem se v umění nestaral o otázky národnostní. Nikdy jsem se netajil se svými zálibami pro německou hudbu; a ještě dnes pokládám Richarda Strausse za první hudební osobnost evropskou. Tím svobodněji mohu říci, jaký podivný dojem na mne činil o štrasburském *Musikfestu* převrat, který se děje v hudbě; francouzské umění totiž potichu zaujímá místo umění německého.

„... *Wälschen Dunst und wälschen Tand* ..." Jak vám připadala nevhodnými ta urážlivá slova, když jste poslouchali poctivou myšlenku Césara Francka! V *Béatitudes* není nic nebo skoro nic pro umění. Duše tu mluví k duši. Jak to Beethoven napsal na konci své *Mše v d dur: „Vom Herzen ... zu Herzen!"* A vskutku, znám toliko Beethovena, který za posledního století má do takové míry dar pravdivosti, říkající jen, co je pravda, mluvící jen pro sebe, nemyslící na obecenstvo. Nikdy víra nebyla vyjadřována tak upřímně. Franck je vedle Bacha jediný hudebník, který *viděl* Ježíše a který ho ukazuje našim očím. Odvážím se dokonce říci, že jeho Ježíš je prostší nežli Bachův, neboť u Bacha velikost myšlenky je bohatostí formy a jakousi zvyklostí psaní zaváděna k opakování a k virtuosním umělostem, které ji

oslabují. U Francka to je čisté slovo Ježíšovo bez vnějších ozdob, ve své živé síle, a je úžasný souhlas mezi hudbou a tím velebným slovem, v němž zaznívá svědomí světa. Od paní Cosimy Wagnerové jsem jednou slyšel, že v jistých větách *Parsifala*, zejména ve sboru *Durch Mitleid wissend*, je ctnost čistě náboženská, síla božského zjevení. Nalézám tu sílu ještě účinnější, tu ctnost ještě evangeličtější ve Franckových *Blahoslavenstvích*.

Překvapující protiva! Na těch německých slavnostech hudebních zastupoval Francouz nejenom přísnou hudbu, živenou dřením klasiků, nýbrž též ducha náboženského, ducha evangelického. Úlohy jsou obráceny. Němci se tolik změnili, že dnes se jim stěží dovede líbiti taková vážnost a taková víra. Pozoroval jsem posluchače: poslouchali zdvořile, udiveně, rozmrzele; co si to ten Francouz zmanul, míti hlubokou a zbožnou duši?

„Není pochyby," řekl mi Henri Lichtenberger, který seděl vedle mne na koncertě, „začínáme v Německu zastupovati nudnou hudbu . . ." Kdysi měla tuto výsadu německá hudba ve Francii.

Aby tedy byla zaplašena přísná velikost *Blahoslavenství*, položili hned za ně *Dojmy z Italie* od Gustava Charpentiera. Měli jste vidět, jak se obecenstvu ulevilo hned při prvním oddíle. Tohle byla konečně francouzská hudba podle německého vkusu. Charpentier je ze všech našich žijících hudebníků v Německu nejoblíbenější, jediný opravdu oblíbený. Má pro sebe široké obecenstvo i umělce. Mám říci, že k upřímnému potěšení, jež jim působí orchestrace a zábavná živost jeho děl, se přiměšuje trocha pohrdání k francouzské frivolitě — *wälschem Tand?*

„Poslouchejte," řekl mi Richard Strauss při

třetím oddíle *Dojmů*, „to je hudba z Montmartru, velké fráze: Svoboda... Láska..., které se křičí a kterým nikdo nevěří..."

Ostatně to nalézal roztomilým; a v hloubi duše bezpochyby souhlasil s tím Francouzem, dělaným podle receptu, který dnes samoten v Německu platí. Strauss má Charpentiera velice rád, stal se v Berlíně jeho ochráncem. Rozpomínám se na jedno z prvních představení *Luisy* v Paříži, při němž dával najevo dětinskou radost.

Ale Strauss a většina Němců se klamou, snaží-li se namluviti si, že tato francouzská frivolita, která je baví, je jako kdysi výhradním majetkem Francie. Mají ji tak rádi jen proto, že se stala německou, — a nemají o tom tušení. Někdejší němečtí umělci v ní nenalézali potěšení. Jak by mi bylo býválo snadné, ukázati ji Straussovi v jeho vlastních dílech! Nynější Němci nemají skoro nic společného s dřívějšími.

Nemíním pouze široké obecenstvo. Dnešní obecenstvo je zároveň brahmsovské i wagnerovské; nemá žádného mínění, a všecko je mu dobré. Volá pochvalně po Wagnerovi a dává si opakovati Brahmse; je v jádře frivolní, zároveň sentimentální i hrubé. Nejnápadnějším rysem u něho od dob Wagnerových je kult síly. Poslouchaje konec *Mistrů pěvců*, jsem cítil, jak ta pyšná hudba, ten císařský pochod vyjadřuje ten národ vojenský a měšťácký, těžký zdravím a slávou.

Pozoruhodnější však je, kterak i němečtí umělci den ode dne pozbývají porozumění pro své velké klasiky, obzvláště pro Beethovena. Velmi chytrý Strauss, který zná přesně své hranice, nerad se pouští na toto pole, třebas cítí Beethovena mnohem živěji než všichni ostatní kapelníci ně-

mečtí; na festivalu štrasburském se omezil na to, že vedle své vlastní symfonie dirigoval ouverturu k Oberonovi a Mozartův koncert. Provedení těch skladeb bylo ostatně zajímavé; osobnosti, jako je jeho, jsou příliš pozoruhodné, aby nebylo zábavné, nalézati je v dílech, které diriguje. Ale jak náhlý a třaslavý ráz měl ten roztomilý Mozart! Jaké zdůrazňování rytmů na újmu melodického půvabu! — Tu alespoň šlo o koncert, při němž je sólistovi dovolena jistá volnost v interpretaci. Ale méně opatrný Mahler se nebál říditi celý „koncert Beethovenův". A co říci o tom večeru? Nebudu mluviti o *Klavírním koncertu g dur*, hraném Busonim s jeho skvělou a povrchní virtuositou, která neponechala nic z velikosti té skladby; stačí podotknouti, že to provedení nadchlo obecenstvo. Ale za to nejsou odpovědni němečtí umělci. Jinak je tomu s podivuhodným cyklem písňovým *Na vzdálenou milenku*, jejž řval z plných plic jakýsi berlínský tenor, a s *Devátou symfonií*, která pro mne byla neslýchanou podívanou. Nikdy bych si nebyl představil, že německý orchestr, řízený prvním kapelníkem rakouským, je schopen takové neplechy. Neuvěřitelná tempa. Scherzo beze vzletu. Adagio jedoucí plnou parou a ani na chvíli se nezasnívající. Pausy ve finale, přerývající celý rozvoj: zastávky v myšlení. Jednotlivé hlasy orchestru padaly jeden přes druhý. Ustavičná nejistota a nerovnováha. Kdysi jsem kritisoval novoklasickou strohost Weingartnerovu. Jak jsem oceňoval jeho robustní rovnováhu a jeho snahu po přesnosti, když jsem poslouchal tohoto neurasthenického Beethovena! — Ne, dnes více neuslyšíte v Německu Beethovena nebo Mozarta, uslyšíte jen Mahlera nebo Strausse.

Budiž! Smiřme se s tím. Minulost je minulost. Nechme Beethovena i Mozarta a mluvme o Mahlerovi a Straussovi.

*

Gustavovi Mahlerovi je dnes šestačtyřicet let.[1] Je legendárním typem takového schubertovského, německého hudebníka, majícího něco z učitele a něco z pastora: dlouhý oholený obličej, rozcuchané vlasy na hrotité lebce, čelo lysé, oči mžikající za brýlemi, velký nos, široká ústa s úzkými rty, tváře vpadlé, vzhled asketický, ironický a ztrhaný. Je neobyčejně nervosní a stínové karikatury zpopularisovaly v Německu jeho mimiku kočky mající křeče, kterou provozuje u dirigentského pultu.

Narodil se v Kališti u Humpolce v Čechách, byl žákem Antona Brucknera ve Vídni a je dnes *Hofoperndirektorem* ve Vídni. Hodlám jednou se podrobněji zabývati dílem tohoto umělce, prvního německého skladatele po Straussovi a hlavního představitele hudby jihoněmecké.

Nejvýznamnější částí toho díla je řada jeho *Symfonii*, z nichž pátou dirigoval na štrasburském festivalu. První, nadepsaná *Titan*, je z roku 1894. Jsou to ohromné stavby, hutné, kyklopské; melodie, na nichž ta díla jsou zbudována, jsou neotesané balvany, nevalné jakosti, všední, imponující pouze tloušťkou základů a umíněným opakováním rytmických vzorců, zachovávaných s houževnatostí utkvělé představy. Ty hromady hudby, umělé i barbarské, s harmoniemi zároveň hrubými a velejemnými, působí hlavně hmotou. Orchestrace je těžká a silná; převládají v ní plechy, dodá-

1 Psáno 1905.

vajíce svou syrovou zlatost k neprůhledným barvám zvukové budovy. Myšlenka je v jádře novoklasická, trochu měkká a rozptýlená. Harmonická skladba je složitá; sloh Bachův, Schubertův, Mendelssohnův se tu potkávají s Wagnerovým a Brucknerovým. Zřetelnou zálibou ve formě kánonové připomíná dokonce sloh Franckův. Dohromady je to haraburdí velehojné a křiklavé. Nejvýznamnějším rysem těch symfonií celkem je užívání sborů vedle orchestru.

„Když jsem pojal v mysli velkou hudební malbu *(ein grosses musikalisches Gemälde)*," říká Mahler, „přijde vždycky chvíle, kdy se mi nezbytně vnucuje slovo *(das Wort)* jako podpěra mé hudební myšlenky."

Z tohoto spojení, v němž Mahler šťastně napodobí Beethovena a Liszta, — je neuvěřitelné, že hudba 19. století je tak zanedbávala, — dobývá jímavých účinů, které jsou snad stejně básnické jako hudební.

V jeho *Druhé symfonii c mol* se po třech prvních větách, čistě instrumentálních, ozývá altový hlas, zpívající slova smutného a prostého citu:

Der Mensch liegt in grösster Not!
Der Mensch liegt in grösster Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein!

Duše vzlétá k Bohu vášnivým výkřikem:

Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!

A pak následuje apokalyptické finale, které — po symfonické episodě: *Der Rufer in der Wüste* s drsnými a úzkostnými přízvuky — pěje hlasy

sboru krásnou Klopstockovu ódu, slib zmrtvýchvstání:

Aufersteh'n, ja, aufersteh'n wirst du, mein Leib,
nach kurzer Ruh'!

Je prohlašován zákon:

Was entstanden ist, das muss vergehen,
Was vergangen, auferstehen!

A celý orchestr, sbory i varhany pějí hymnus věčného života.

Ve třetí symfonii, známé jménem *Ein Sommernachtstraum,* jsou tři první a poslední věta pro samotný orchestr; čtvrtá věta je podivuhodný zpěv (jedna z nejlepších věcí Mahlerových) na slova Nietzschova:

O Mensch! o Mensch! Gib Acht! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?

Pátá věta je úsměvný a dojatý sbor podle lidové pověsti.

Konečně ve *Čtvrté symfonii g dur* je pouze poslední věta zpívána a má ráz humoristický; je to jakési dětinské líčení rajských radostí.

Přese všechno zdání odmítá Mahler, že by ty symfonie se sbory měly něco společného s programovou hudbou. A má ovšem pravdu, chce-li tím říci, že jeho hudba má svou vlastní hodnotu mimo veškerý program. Ale není pochyby, že je vždycky vyjádřením jisté určité nálady, vědomého stavu duševního; a nechť chce nebo ne, tato nálada činí právě jeho hudbu zajímavou, mno-

hem spíše než jeho hudba sama. Jeho osobnost se mi zdá pozoruhodnější nežli jeho umění.

Je tomu tak často v Německu. Hugo Wolf již toho byl příkladem. Případ Mahlerův je opravdu zajímavý. Studujeme-li jeho díla, přesvědčíme se, že je v dnešním Německu jedním z nejvzácnějších typů duše soustředěné v sebe, která upřímně cítí; ale ten cit a ta myšlenka se nedovedou vyjádřiti způsobem opravdu upřímným a osobitým. Docházejí k nám skrze závoj reminiscencí, skrze klasické ovzduší. Mám za to, že příčinou toho je Mahlerovo zaměstnání, ředitelství opery, a přesycenost hudbou, k níž ho odsuzuje. Nic není tak smrtelné pro tvůrčího ducha jako příliš mnoho četby, zvláště když si ji sám nevybírá a když je nucen pohlcovati nadměrnou potravu, jejíž největší část není pro něho zažitelná. Nadarmo si Mahler hájí své vnitřní samoty; je rušena jeho cizími myšlenkami, které ji se všech stran obléhají a které jeho kapelnické vědomí neodmítá, nýbrž připouští a dokonce přijímá za své. Jsa horečně činný a obtížen těžkými úkoly, pracuje bez oddechu a nemá času sníti. Mahler bude opravdu Mahlerem až toho dne, kdy mu bude možno zanechati svých úředních funkcí, složiti své partitury, uzavříti se v sebe a čekati bez kvapu, až zase bude samoten se sebou. — Leda že by již bylo pozdě.

Jeho *Pátá symfonie,* kterou řídil ve Štrasburku, mě přesvědčila více než kterákoli jiná z jeho skladeb, jak by bylo naléhavé, aby tak učinil. V tomto díle Mahler neužil sborů, které byly jedním z hlavních půvabů jeho symfonií předešlých. Chtěl dokázati, že je schopen psáti čistou hudbu; a aby to lépe provedl, nedopustil, aby jako u jiných skla-

datelů, účastnících se těch slavností, byl na programu koncertu výklad jeho skladby; chtěl tedy, aby byla posuzována čistě hudebně. Ta zkouška byla pro něho nebezpečná.

Přese všechnu dobrou vůli, obdivovati se, kterou mám, když slyším nové dílo, jehož skladatele si vážím, je mi nemožné říci, že dopadla dobře. *Pátá symfonie* je strašně dlouhá — trvá pět čtvrtí hodiny —, aniž nějaká vnitřní nutnost ospravedlňuje tento rozsah; chce býti kolosální a nejčastěji je prázdná. Motivy jsou veleznámé. Po smutečním pochodu, rázu šablonovitého a bouřlivého tempa, v němž jako by byl Beethoven polepšen Mendelssohnem, přichází *scherzo*, nebo spíše vídeňský valčík, v němž si Chabrier podává ruku se starým Bachem. Adagietto je nasládle sentimentální. Konečné rondo se ohlašuje jako nějaká myšlenka Franckova. Je to nejlepší část; je unášeno až v opojený vír, z něhož se zvedá chorál uprostřed výbuchů radosti. Tratí se však v opakování, která je zatěžují a tlumí. V celém tom díle je směs pedantské přísnosti a nesouvislosti; jsou tu prasklé švy, rozvíjení je náhle přerýváno vyčnívající hranou, cizopasné nápady je přerušují bez hudebního důvodu, život se zastavuje.

Zejména se bojím, aby Mahler nepodlehl neblahé hypnose síly, která dnes připravuje o rozum všechny německé umělce. Zdá se mi, že je duší nejistou, ironickou, smutnou, třaslavou a slabou, duší vídeňského umělce, který stůj co stůj chce dělat velkolepého Wagnerovce. Nikdo necítí jako on půvab *Ländleru* a jemných valčíků, elegického snění. Nikdo by snad nenalezl opět lépe tajemství dojemné a rozkošnické melancholie Schubertovy, kterého mi občas připomíná některými svými

přednostmi i některými vadami. Ale chce být Beethovenem nebo Wagnerem. Nemá pravdu; chybí mu jejich rovnováha a jejich herkulská síla. Bylo to až příliš viděti, když dirigoval *Devátou*. Buď jak buď a nechť mi připravil jisté zklamání na slavnostech štrasburských, nedovolil bych si o něm mluviti lehkovážně nebo neuctivě. Zachovávám mu úvěr, jsa jist, že umělec tak velkého sebevědomí vytvoří jednou dílo, na něž má právo.

*

Richard Strauss je naprostou protivou Mahlerovou. Vypadá vždycky jako velké roztržité dítě se zlobivě staženými ústy. Je velký, štíhlý, dosti uhlazený a velkopanský, jakoby z jiného plemene než ostatní němečtí umělci, uprostřed nichž žije. Jsa pohrdlivě netečný k úspěchu, velmi náročný, nemá daleko takových vlídných a skromných styků s jinými umělci jako Mahler. Je neméně nervosní nežli on, a když diriguje orchestr, provádí jakýsi šílený tanec, který následuje nejmenších podrobností jeho hudby, chvějné jako průzračná voda, do níž padl kámen. Ale před Mahlerem má velikou přednost: dovede si odpočinouti. Jsa dráždivý a ospalý, zachraňuje se před svou nervosou svou setrvačností; je v něm tak trochu bavorské měkkosti. Jsem jist, když přežil své chvíle prudkého života, za nichž se jeho energie nadměrně vyčerpává, že má hodiny skoro úplné prázdnoty. Tu pak ho uvidíte s očima těkajícíma, napolo spícího. Tak i starý Rameau se procházíval po celé hodiny, nic nevidě, jako stroj, a nemyslil na nic.

Strauss řídil ve Štrasburku svou symfonii, zvanou *Sinfonia domestica*, jejíž program je jednou

z nejodvážnějších výzev, jež až dosud vmetl ve tvář obecnému vkusu a rozumu. Líčí tu sám sebe, ve svém domě, mezi „svou milou ženou a chlapcem" *(„Meiner lieben Frau und unserem Jungen gewidmet")*. — „Nevidím," říkal Strauss, „proč bych nesložil symfonii na sebe samého. Mám za to, že jsem stejně zajímavý jako Napoleon nebo Alexander." — Někteří mu odpovídali, že ještě proto jiní nemusí mít o něho stejný zájem. Ale já to neřeknu; chápu, že tak hodnotný umělec nám povídá o sobě. Nepříjemněji se mne však dotýká, jakým způsobem o sobě mluví. Je příliš velký nepoměr mezi námětem a vyjadřovacími prostředky. Zejména se mi nelíbí, když tak někdo vystavuje na odiv, co má v sobě nejtajnějšího. Ta *Sinfonia domestica* postrádá důvěrné niternosti. Rodinný krb, jídelna, ložnice jsou otevřeny pro kohokoli. Vypadá snad takto rodinnost v nynějším Německu? Přiznávám se, když jsem po prvé uslyšel toto dílo, že mne uráželo z důvodů čistě mravních, přes to, že mám jeho skladatele velice rád. Ale brzo jsem změnil svůj první úsudek, neboť hudba je to podivuhodná.

Je znám obsah:

V první části vystupují na scénu tři osoby: muž, žena a hoch. Muž je charakterisován třemi tématy: motivem plným ohně a humoru, motivem snivým a motivem nadšené a náruživé činnosti. Žena má jen dvě témata: téma rozmarné a téma milostné a něžné. Dítě má téma jediné, mírné, nevinné, ne příliš vyhraněné, které plné váhy nabude až během rozvinování... Komu z obou rodičů se podobá? Rodina je shromážděna kolem něho a rokuje. Tety říkají: „Je to celý tatínek!" *(Ganz der Papa!)* Strýcové: „Celá maminka!" *(Ganz die Ma-*

ma!) — Druhá věta symfonie je scherzo, které zobrazuje hry hochovy; hry strašlivě hlučné, hry veselého Herkula. A celý dům se ozývá rozhovory rodičů. Jak jsme daleko od hodných dětiček Schumannových a od jejich prostinké rodiny! ... Konečně dítě uloží a uspávají; hodiny bijí sedm večer. Nastává noc. Sny a starosti. Milostná scéna .. Hodiny bijí sedm ráno. — Probuzení. Veselá hádka. Dvojitá fuga, v níž téma mužovo a téma ženino si odporují s rozčilenou a šaškovskou umíněností; muž má poslední slovo. Apotheosa dítěte a rodinného života.

Takový obsah spíše posluchače zavede nežli mu je průvodcem. Skresluje smysl skladby, neboť podtrhuje jenom její stránku anekdotickou a trochu šprýmovou. A ta stránka tu jistě je. Nadarmo nás Strauss upozorňuje, že neměl v úmyslu podati komický obrázek manželského života, nýbrž oslavovati svatost manželství a otcovství; je v něm takový humorista, že komika proti jeho vůli vítězí. Něco vážného a náboženského je v něm pouze, když mluví o dítěti; tu se dobrácká drsnost mužova rozněžňuje a protivná zálibnost ženina se mění ve skvostný jemnocit. Všude jinde nabývá vrchu ironie a šaškovství, dosahující mnohdy epické mohutnosti a jarosti.

Musíme však zapomenouti na nešetrný program, který zabíhá do špatného vkusu a leckdy ještě dále; když se nám to podaří, máme před sebou pravidelnou čtyřvětovou symfonii — *Allegro, Scherzo, Adagio* a fugové *Finale* —, která je jedním z nejlepších děl současné hudby. Má bujnou kypivost předešlé Straussovy symfonie, *Heldenleben,* a stojí nad ní uměleckou stavbou; lze dokonce říci, že to je nejdokonalejší dílo Straus-

sovo po *Tod und Verklärung*, mající bohatou barvitost a virtuositu, kterých v oné skladbě nebylo. Oslňuje nás krása toho orchestru, tak lehkého, tak pružného a tak odstíněného, zejména po hutné mase orchestru Mahlerova, toho těžkého nekynutého chleba. Zde je všechno samý nerv, samý život; nic zbytečného... První exposice témat má ovšem ráz poněkud příliš schematický. Melodický slovník Straussův je ostatně náramně chudý a nejde příliš vysoko; ale je velice osobitý: není možné odloučiti od něho ta jadrná témata, hořící mladistvým zápalem, která protínají vzduch jako šípy a kroutí se v rozmarných arabeskách. V nočním adagiu je vedle velikého nevkusu i vážnost, sen, cosi rozněžnělého a dojímavého. A závěrečná fuga je ku podivu bujná. Je to směs kolosální šaškoviny a heroické pastorálnosti, hodné Beethovena, jehož sloh připomíná svým širokým rozvinováním. Konečná apotheosa je veletokem života. Její radost vám nadýmá srdce. Nejvýstřednější kombinace harmonií, nejneúprosnější tvrdost mizí a se rozplývá v báječné kombinaci timbrů. Je to dílo umělce smyslného a silného, pravého dědice Wagnera z *Mistrů pěvců*.

*

Celkem vzato ukazují ty skladby, že přese svou zdánlivou smělost jsou Strauss i Mahler na skoku, aby pokradmu ustoupili se svých vyšinutých posic a opustili programovou symfonii. Straussovo dílo by jen získalo, kdyby se jmenovalo prostě *Sinfonia Domestica*, beze všeho dalšího označení; je to pravidelná symfonie. A stejně je tomu s Mahlerovou. Strauss i Mahler se usazují; vracejí se k plánu symfonie klasické.

Ale z takových poslechů můžeme vyvoditi ještě důležitější závěry. Prvním je, že nadání Straussovo je den ode dne výjimečnější v jeho zemi. Při všech svých vadách, které jsou ohromné, je Strauss jediný svým mocným zápalem, svou nezmarnou bezděčností, výsadou, že zůstává mlád uprostřed německého umění, které stárne; a jeho vědění i jeho umění co den rostou. V celku se jeví v německé hudbě vážné příznaky. Nebudu mluviti o její nervosnosti; myslím, že prochází jakousi krisí a že se uklidní. Bojím se ostatně, aby po tom předráždění nenásledovala nějaká ztrnulost. — Více však znepokojuje, že přese všechno nadání, jehož je v ní ještě veliká hojnost, pozbyla některých svých podstatných předností. Nemá již téměř zájmu melodického. Mohli bychom hledati ve Straussovi, v Mahlerovi, v Hugovi Wolfovi, a nenalezli bychom ani jedné melodie, která by měla vlastní cenu a byla opravdu původní, nehledě k tomu, že se vztahuje k nějakému textu nebo literární myšlence, a nehledě k jejímu harmonickému rozvinutí. Zejména však pozbývá německá hudba den ode dne své niternosti. Byla ještě u Wolfa působením jeho výjimečně nešťastného života. Je jí velmi málo u Mahlera, přese všechno úsilí, aby se soustředil v sebe. Není jí téměř vůbec u Strausse, ačkoli je ze všech tří nejzajímavější. Nemají více hloubky.

Řekl jsem, že přičítám tuto okolnost zpropadenému vlivu divadla, na něž skoro všichni ti umělci jsou vázáni, jako kapelníci, operní ředitelé atd. Děkují mu za povahu často melodramatickou, anebo alespoň zcela vnější, své hudby — hudby parádní, která je ustavičně vypočítána pro efekt.

Ještě záhubnější nežli vliv divadla je vliv úspě-

chu. Těm hudebníkům je nyní příliš snadné, aby dávali své skladby hráti. Sotva že je nějaká skladba napsána, je již provozována. Není více osamocenosti, dlouhého mlčení, celých let prožitých s dílem. Dodejme také, že, nechť je jakékoli, je ihned podepřeno velikánskou reklamou, již kolem hlavních německých umělců organisují jejich *Musikfeste*, jejich kritikové, jejich tisk, jejich „hudební průvodci" *(Musikführer)*, ty apologetické výklady jejich děl, rozšiřované po tisících, které udávají tón ve stádu obecenstva. — Odtud pochází, že i umělec sám sebe snadno uspokojí. Co ho první napadne, to přijímá. Jaký to rozdíl od Beethovena, který po celý život překovává tatáž témata, klada dvacetkráte znovu na kovadlinu své melodie, nežli se jim dostane konečné podoby! To právě chybí takovému Mahlerovi. Jeho témata mají poněkud vulgární vzhled jistých Beethovenových nápadů v jeho prvních náčrtcích. Ale Mahler při nich zůstává.

Konečně povím, co je největším nebezpečím, které ohrožuje hudbu v Německu: *v Německu je příliš mnoho hudby.* — Není to paradoxon. Mám za to, že pro umění není většího neštěstí nežli nespořádaný nadbytek umění. Hudba utápí hudebníky. Slavnosti stíhají slavnosti: hned po oněch slavnostech štrasburských začínaly oslavy Bachovy v Eisenachu; potom, koncem týdne, Beethovenovy v Bonnu. Koncerty, divadlo, zpěvácké spolky, spolky pro komorní hudbu pohlcují celý život umělcův. Kdy mu zbude čas, aby byl sám, aby poslouchal svou vnitřní hudbu? Ten příval vtíravé hudby vniká do nejzazších záhybů jeho duše, zředí jeho sílu, ničí svatou samotu a poklad tajných myšlenek.

Nesmíme se domnívati, že ta přemíra hudby je v Německu nějak stará. Za doby velkých klasiků mělo totéž Německo stěží několik pravidelných koncertních institucí, a sborových produkcí tam takořka vůbec nebylo. Mozartova a Beethovenova Vídeň měla jediný koncertní podnik a docela žádné *Chorvereine* — stejně jako ostatní německá města. — Je úžasné rozšíření hudebního vzdělání v Německu za posledních sto let úměrné umělecké tvořivosti? Já nemyslím; a ta protiva je co den patrnější. Znáte Goethovu baladu *Zauberlehrling*, jíž s tak bujarým zápalem zhudebnil Dukas. Když čaroděj není doma, jeho učeň rozpoutal čarodějné moci; stavidla jsou otevřena, nikdo je nedovede zavřít, dům je zatopen.

Tak je tomu s německou hudbou. Hudební Německo se topí v záplavě hudby.

CLAUDE DEBUSSY

PELLÉAS ET MÉLISANDE

První provozování *Pellea a Melisandy* 30. dubna 1902 bylo jednou z nejznamenitějších událostí v dějinách francouzské hudby, událostí, se kterou lze srovnávati co do významu pouze den, kdy byl v Paříži po prvé proveden Lullyho *Cadmus et Hermione*, Rameauův *Hippolyte et Aricie* anebo Gluckova *Iphigénie en Aulide* — tedy jedno ze tří, čtyř hlavních dat našeho lyrického divadla.[1]

Úspěch *Pellea a Melisandy* byl způsoben příčinami rozličného druhu a rozličné hodnoty. Některé jsou povrchní jako móda, která také měla účast v tom úspěchu, jako při každém úspěchu, ale účast celkem nepatrnou. Jiné jsou hluboké, souvisící s nejpodstatnějšími rysy francouzského

1 Budiž mi dovoleno říci, že se v tomto pojednání snažím zaujmouti stanovisko přísně historické, odmýšleje si své osobní city, které tu nemají co činiti. Já totiž nejsem debussyovcem. Moje sympatie jsou věnovány zcela jinému umění. Tím spíše pokládám za svou povinnost, abych vzdal poctu velkému umělci, jehož dílo mohu posuzovati s jakousi nestranností.

genia. Některé jsou mravní, jiné estetické v nejobecnějším smyslu, jiné čistě hudební.

Mezi příčinami mravními připomenu zvláště jistou podobu myšlení, která není omezena na Francii, nýbrž která je společná jedné části nynějšího evropského vzdělanectva a jejímž výrazem je *Pelleas a Melisanda*. Ovzduší, v němž se pohybuje Maeterlinckovo drama, je stav, kdy se vůle k životu melancholicky odevzdává osudovosti. Nic nemůže změniti na běhu událostí. Přes přeludy lidské pýchy, která se považuje za pána, vedou neznámé a neodolatelné síly od konce do konce tragickou komedii života. Nikdo není odpověden za to, co chce, za to, co miluje; nanejvýš že ještě vůbec víme, co chceme a co milujeme. Žijeme, umíráme, nevědouce, proč.

Ty fatalistické myšlenky, v nichž se obráží unavenost duševní aristokracie evropské, byly ku podivu krásně převedeny v hudbu Debussym, který k tomu přidal svou vlastní poesii a smyslný půvab, jehož opojnost je činí ještě neodolatelněji nakažlivými. Opojná moc je v každé hudbě. Tahleta unáší duši do závrati rozkošnického odevzdání.

Umělecké příčiny jsou vlastněji francouzského rázu. Vítězství *Pellea a Melisandy* znamená náležitou, přirozenou, osudovou — řeknu docela: životnou — reakci francouzského genia proti umění cizímu, zejména proti umění wagnerovskému a proti jeho neobratným zástupcům ve Francii.

Je drama wagnerovské dokonale v souhlase s geniem německým? Naprosto nemyslím; avšak to je otázka, jejíž rozřešení ponechávám uměl-

cům německým. Pokud jde o nás, máme právo tvrditi, že se wagnerovské drama ani v nejmenším neshoduje s duchem francouzským, a to ani s jeho uměleckým vkusem, ani s jeho pojetím divadelním, ani s jeho hudebním temperamentem. Mohlo se vnutiti výbojem, mohlo ovládnouti — a dosud ovládá ducha francouzského právem vítězného genia; nic však nedovede učiniti, aby nebylo a nezůstalo u nás cizí.

Je třeba se šířiti o rozdílech vkusu? Wagnerovský ideál je především ideál moci. Citové i myslivé zanícení Wagnerovo i jeho mystická smyslnost se rozlévají přívalem ohně, který smetá a pálí vše cestou a nedbá žádných mezí. Takové umění se neváže na obyčejná pravidla; nebojí se nevkusu — a já je za to chválím! — Ale každý chápe, že je také jiný ideál a že jiné umění může býti citlivější k uměřenosti a správnosti výrazové nežli k hojnosti a síle. Toto umění — naše — mělo tím spíše právo obrátiti se proti zneužívání nespořádané moci, že již po dvacet let bylo jevištěm mnohem spíše francouzských karikatur umění wagnerovského nežli tohoto umění samého. Genius má všechna práva, i to, aby, chce-li, šlapal po vkusu, mravnosti, celé společnosti. Když však ti, kdo nejsou genii, chtějí to dělati po něm, pak jsou jen směšní nebo protivní. Je po Francii příliš mnoho opic Wagnerových. Po deset až dvacet let není celkem francouzského umělce, který by byl unikl jeho vlivu. Chápeme až příliš odboj francouzského ducha ve jménu přirozenosti a vkusu proti všem těm přemrštěnostem a výstřednostem vášně — opravdové nebo dělané. — *Pelleas a Melisanda* byl jakoby manifest toho odboje. Obrací se nesmlouvavě proti každé emfasi, proti kaž-

dému přepínání, proti každému výrazu, který přesahuje myšlenku. Tento odpor k přemrštěným slovům a citům jde až tak daleko, že se bojíme prozraditi, co cítíme, když jsme nejvíce dojati. Vášně se vyslovují polohlasem. Jen stěží postřehnutelnými záchvěvy melodické čáry se projevuje láska, rostoucí v srdci nešťastné dvojice. Jak bojácné je to: „*Och, proč odcházíš?*" na konci prvního jednání, a jak klidné to „*Miluji tě také*" v předposlední scéně. A porovnejme divý nářek umírající Isoldy se smrtí Melisandy, která umírá bez křiku, bez frází.[1]

I s hlediska scénického stojí *Pelleas a Melisanda* neméně příkře proti ideálu bayreuthskému. Široký, skoro nadměrný rozsah wagnerovského dramatu, jeho hutná stavba, napětí vůle, které od začátku do konce udržuje ve výši ta ohromná díla, jejich ideologie, která je často vykládána na újmu děje, ba i na újmu citu, jsou jak jen možno vzdálené francouzského vkusu pro jasné, logické a střízlivé děje. Krátké obrázky *Pellea a Melisandy*, ostře vystřižené, vyznačující každý, aniž se u něho přílišně zdržuje, nový odstavec ve vývoji dramatu, jsou docela jinak stavěny nežli wagnerovské divadlo.

Zejména však se obojí divadlo liší v tom, jak chápe vzájemný poměr mezi poesií a hudbou v dramatě. U Wagnera je hudba jádrem dramatu, vyzařujícím ohniskem i středem přitažlivosti; pohlcuje všechno, je neomezenou královnou. To ne-

1 Jako kdyby chtěl ještě více zdůrazniti ten rozdíl, skladatel *Pellea* píše nyní *Tristana*, a to podle staré básně francouzské, jejíž text, nedávno obnovený Bédierem, je svým jasem a svou hrdou uměřeností v tak podivuhodné protivě k barbarské, pedantské a vznešené básni Wagnerově.

ní francouzské pojetí. Hudební divadlo, jak my si je ve Francii představujeme (ne-li, jak se nám opravdu předkládá), má skýtati soulad obojího umění, které se účastní jeho tvorby. Žádáme si, aby poesie a hudba se vyvažovaly; a má-li již býti jejich rovnováha porušena, vždycky bychom raději viděli, aby to bylo ve prospěch poesie, této hudby vědomější a rozumovější. To byl ideál Glückův; a právě proto, že jej tak dobře uskutečnil, zapůsobil tak na obecenstvo francouzské, že jeho vliv nic nezahladí. A v tom, že se vrátil s novými prostředky k tomu ideálu hudební střízlivosti a nezištnosti, při níž se genius skladatelův staví do služeb dramatu, je síla Debussyho. Nesnažil se nikterak vyniknouti nad Maeterlinckovu báseň, pohltiti ji v proudech hudby; přizpůsobil se jí a splynul s ní tak, že dnes žádný Francouz by nedovedl pomysliti na některou stránku toho dramatu, aby v něm hned nezpívala hudba Debussyho.

K těmto všem příčinám nehudebním, které dávají tomu dílu význam v dějinách divadla, se konečně druží příčiny čistě hudební, jejichž váha je ještě značnější.[1] *Pelleas a Melisanda* provádí reformu dramatické hudby ve Francii. Ta reforma se týkala několika věcí.

Především recitativu. — Neměli jsme nikdy ve Francii — vyjímaje několik pokusů naší staré komické opery — recitativu, který by přesně znázorňoval naši přirozenou mluvu. Lulli a Rameau si vzali za vzor nabubřelou deklamaci tragedie jejich doby. Francouzská opera z posledních dvacíti let si zvolila vzor ještě nebezpečnější a ještě

1 Pro hudebníky. — Jsem však přesvědčen, že pro celek francouzského obecenstva rozhodovaly ony druhé příčiny mnohem více — jako vždycky.

vzdálenější naší národní mluvy, totiž deklamaci Wagnerovu, s jejími velkými hlasovými skoky a poskakujícím, hutným přízvukováním. Nic ošklivějšího ve franštině. Každý, kdo má vkus, tím trpí, aniž si to vždycky přiznává. V téže době právě Antoine, Gémier, Guitry činili divadelní deklamaci přirozenější; tím nepříjemněji a starobyleji musila zníti upřílišená deklamace francouzské opery. Byla tedy reforma recitativu nevyhnutelná. Již v 18. století ji předvídal Jean-Jacques Rousseau, a to v témže smyslu, jak ji provedl Debussy.[1] Ukazoval,[2] že není nejmenšího vztahu mezi spádem řeči francouzské, „jejíž přízvuk je tak hladký, tak prostý, tak skromný", a „hlučnou a křiklavou intonací" recitativu francouzské opery. A uzavíral, že nejlepší recitativ, jaký by se nám hodil, měl by „plynouti mezi velmi malými intervaly, nezvyšovati ani nesnižovati příliš hlasu, míti málo tónů pozdvižených, žádné velké důrazy, tím méně výkřiky, nic, co by se podobalo zpěvu, málo nerovnosti v trvání nebo váze not, stejně jako v jejich výšce . . .". — Toť právě výměr recitativu Debussyho.

Neméně rozdílná od Wagnerova dramatu je symfonická osnova *Pellea a Melisandy.* U Wagnera je to organismus, který se rozvíjí v celku, soustava propletených vět, jejichž mohutné rostlinstvo vyráží výhonky všemi směry jako dub. Anebo, chceme-li užíti jiného přirovnání, je to

1 Všimněme si ostatně, že po celou první polovici 17. století francouzský vkus vzdoroval té příliš theatrální deklamaci operní. „Naši zpěváci," píše Mersenne roku 1636, „se domnívají, že výkřiky a přízvuky, jichž užívají Italové, připomínají příliš tragedii nebo komedii; a proto se jim vzpouzejí."

2 *Lettre sur la musique française.*

malba, která sice není provedena jedním proudem barvy, která však chce buditi takový dojem, a která přes opravy a přelakování, jichž je plnička, vypadá jako jednolitý celek, jako neporušitelná slitina, z níž je téměř nemožno něco odloučiti. Soustava Debussyho je naproti tomu jakýsi klasický impresionism — smím-li tak říci — impresionism jemný, harmonický, uklidněný. Postupuje hudebními obrazy, z nichž každý souhlasí s jedním prchavým a odstíněným okamžikem duše; uvnitř těch obrazů pak drobnými skvělými doteky, heboučce položenými vedle sebe. Toto umění je příbuznější Musorgskému (aniž má však co z jeho hrubosti) nežli Wagnerovi, přes to, že tu jsou dvě, tři reminiscence z *Parsifala*, nedotýkající se podstaty díla. V *Pelleovi* nenalezneme stálých *Leitmotivů* od začátku do konce dramatu, témat, která by chtěla hudebně vyjadřovati osoby a trvalé rysy, nýbrž pouze věty, vyjadřující proměnné city a měnící se spolu s nimi. Vedle toho Debussyho harmonie není, jako u Wagnera a v celé německé škole, harmonie přísně souvislá, podrobená despotické logice kontrapunktu; je to, jak řekl Louis Laloy,[1] harmonie především harmonická, mající svůj princip a svůj účel v sobě samé. Ježto se snaží pouze podati okamžitý dojem, nestarajíc se o to, co přijde potom, je bezstarostná, kochající se beze chvatu půvabem chvíle. Se záhonu akordů trhá nejkrásnější. Neboť pravdivost výrazu je až druhým zákonem, jímž se řídí její výběr; prvním zákonem je: líbiti se. I v tom je

1 Žádný jiný kritik, myslím, nepronikl tak bystře genia Debussyho. Některé z jeho rozborů jsou vzorem rozumové intuice. Zdá se, že se tu myšlenka kritikova ztotožnila se skladatelovou.

umění Debussyho mluvčím estetické smyslnosti jeho plemene, která hledá v umění požitek a nerada připouští ohyzdnost, třebas by se chtěla odůvodňovati potřebami dramatu a pravdivosti. Nejinak smýšlel Mozart. „Hudba," říkal, „nemá ani v nejstrašlivější chvíli urážeti ucho, nýbrž i tehdy mu má lahoditi, a zkrátka, má vždycky zůstati hudbou."

Pokud jde o harmonickou mluvu Debussyho, nezáleží její původnost, jak říkali ukvapení obdivovatelé, ve vynalézání nových akordů, nýbrž v novém užití toho, co již tu je. Někdo není velkým umělcem proto, že užívá septim a non nerozvedených, spojení non a zvýšených tercií, harmonických postupů, založených na stupnici celých tónů, nýbrž tím, co jimi poví. V Debussyho slohu není zvláštností, které by se jednotlivě nenalezly u mnohých mistrů před ním, u Chopina, u Liszta, u Chabriera, u Richarda Strausse. Nicméně je pravda, že u Debussyho jsou vždycky Debussyho, a že *Pelleas a Melisanda,* „vlast non", je poetickým ovzduším, které se nepodobá ovzduší žádného jiného hudebního dramatu před ním.

Konečně orchestr je úmyslně omezený, zlehčený, rozdělený; má aristokratické pohrdání k těm zvukovým orgiím, na něž nás navyklo umění Wagnerovo; je střízlivý i zjemněný, jako krásná klasická věta z konce 17. století. *Ne quid nimis,* všeho s měrou, toť heslo skladatelovo. Místo aby slil timbry pro celkový účin, odloučí od sebe jejich osobitost, anebo je opatrně snoubí, neměně tak nic na jejich vlastní povaze. Jako tehdejší impresionističtí malíři, maluje barvami čistými, ale s jemnou střízlivostí, jíž se každá drsnost protiví jako ohyzdnost.

*

Toť tedy více příčin, než je zapotřebí, aby byl odůvodněn úspěch *Pellea a Melisandy* a místo, jež mu jeho obdivovatelé vykazují v dějinách naší divadelní hudby. Lze se ostatně právem domnívati, že skladatel si nebyl své reformy hudebně-dramatické tak jasně vědom jako jeho žáci. Ta reforma měla u něho ráz spíše pudový; a odtud je právě její síla. Hověla neuvědomělé a hluboké potřebě francouzského ducha. Odvažuji se říci, že historický význam toho díla je ještě větší nežli jeho hodnota umělecká. Osobnost skladatelova, nepostrádající vad — (z nichž největší snad jsou vady negativní: nedostatek jistých předností a snad i jistých mocných a krajních vad, které vytvářejí hrdiny umění, jako je Beethoven a Wagner) — ta osobnost rozkošnická, vlnivá i přesná, jejíž sny jsou vždycky určité a její přirozenost zjemnělá, jako umění básníka z Plejady 16. stol. anebo japonského malíře — má vedle sebe všech svých předností jednu, které nenalezneme v takové míře u žádného jiného velkého hudebníka, vyjímaje snad Mozarta, totiž geniální vkus. Má jej až přespříliš, takže mu podle potřeby obětuje ostatní složky umění, bouřlivé síly — až napohled ochuzuje život. Ale nesmíme se klamati; to ochuzení je jen zdánlivé, v celém díle je zastřená vášeň. Jen ze záchvěvu melodické linie nebo orchestru si chvílemi uvědomujeme drama, probíhající v srdcích. Tato pyšná stydlivost dojetí je v hudbě divadelní něčím tak vzácným, jako je v básnictví tragedie Racinova; jsou to díla téhož řádu, a obě dvě jsou nejdokonalejšími květy ducha francouzského. Všichni ti, kdo se v cizině zajímají o Francii a touží proniknouti jejího genia, budou musiti studovati *Pellea a Melisandu,* tak jako Racinovu *Berenici.*

Ne snad že by umění Debussyho, jako ani Racinovo, dostačilo, aby znázornilo francouzského genia. Ten genius má ještě zcela jinou stránku, která zde naprosto není zastoupena; je to hrdinská činnost, opojení rozumové, smích, náruživá láska ke světlu, Francie Rabelaisova, Molièrova, Diderotova, a v hudbě, řekněme — (z nedostatku lepšího) — Francie Berliozova a Bizetova. Mám-li býti upřímný, já dávám téhle přednost. Ale Bůh chraň, abych se odříkal oné druhé! Rovnováha těch dvou Francií tvoří právě francouzského genia. V naší nynější hudbě je *Pelleas* na jednom z obou pólů našeho umění, a *Carmen* na druhém. Tato je celá naven, samé světlo, samý život, beze stínů, beze spodků. Onen zas celý vnitřní, celý ztopený soumrakem, celý zahalený mlčením. Ten dvojí ideál, to střídání mírného slunce a lehké mlhy tvoří milé, světlé i zastřené nebe naší Ile-de-France.

NOVÉ JARO

NÁSTIN HUDEBNÍHO PROUDĚNÍ V PAŘÍŽI OD ROKU 1870

Není možné na čtyřiceti stránkách shrnouti čtyřicet let mocného a plodného života, aniž mnohé opomineme a aniž upadneme trochu v suché vyjmenovávání. Ale já jsem se úmyslně zdržel veškeré umělosti ve výkladu a ve slohu — nechávaje skutečnosti, aby mluvily samy.

Chtěl jsem tímto prostým výčtem ukázati, jak podivuhodně veliké bylo francouzské úsilí po roce 1870, jaká byla ona vytrysklá víra a energie, jež znovu vytvořila francouzskou hudbu. Takové probuzení se mi jeví jako krásná a velmi potěšlivá podívaná. Málo Francouzů má o ní tušení, vyjímaje hrstku hudebníků. Věnuji proto širokému obecenstvu nehudebnickému tyto stránky, aby vědělo, co pro slávu našeho plemene učinilo pokolení umělců s velkým srdcem a dobrou vůlí. Národ nesmí zapomínati, zač děkuje některým ze svých synů.

Nechť mě nikdo neviní, že si odporuji, jestliže v jiném díle, které současně vychází,[1] si dovoluji

1 *Jean-Christophe à Paris.*

dosti ostrou satiru na nedostatky a směšnosti dnešní francouzské hudby. Mám za to, že od desíti let francouzští hudebníci příliš ukvapeně, příliš předčasně křičí: Vítězství!, a že, celkem vzato, vytvořená díla — vyjímaje dvě nebo tři — mají menší cenu nežli vynaložené úsilí. Ale to úsilí je heroické! Nevidím krásnějšího v celých dějinách francouzské hudby. Kéž by pokračovalo! Bude mu to lze jen s jednou podmínkou, a tou je skromnost. Nic není učiněno, dokud zbývá něco učiniti.

PAŘÍŽ A HUDBA

Tvář Paříže je tak složitá a tak pohyblivá, že je to jakási domýšlivost, chceme-li ji zachytiti. To nervosní město, vášnivě nestálé, má příliš měnivý vkus, abychom se nemusili obávati, že kniha, která je popisuje, třebas je pravdivá ve chvíli, kdy se píše, nebude více pravdivá ve chvíli, kdy vychází. Potom není pouze jedna Paříž, jsou tři nebo čtyři: Paříž velkosvětská, Paříž měšťanská, Paříž vzdělanecká, Paříž lidová — které žijí bok po boku a stěží se vzájemně pronikají. Kdo nezná těch malých měst ve velkém městě, nedovede si představiti celek a mohutný, často si odporující život toho obrovského organismu.

Chceme-li tedy míti přehled po hudebním životě pařížském, musíme přihlížeti k rozmanitosti jednotlivých prostředí a k ustavičnému pohybu názorovému, který se nikdy nezastaví a neustále přebíhá za cíl, který si zdánlivě vytkl. To ustavičné měnění vkusu je v cizině pohrdlivě nazýváno módou. A jistě je také v umělecké smetánce pa-

řížské, jako ve všech velkých městech, stádo lidí, nemajících nic na práci, číhajících na všechny nové zjevy — v umění jako v toaletách — kteří jim mohou dáti význačné místo, třebas žádný vážný důvod nemluví pro tento spíše než pro onen. Ale přes to, že si velice o sobě domýšlejí, mají pouze pranepatrný vliv na proměny uměleckého vkusu. Princip těch změn je v samé mysli pařížské, břitké, horečné, stále pohyblivé, lačné poznání, rychle se nabažující, výtečně postřehující, dnes velké stránky nějakého díla a zítra jeho vady, stejně rychle zakládající něčí slávu jako ji bořící, a přese své zdánlivé rozmary stále logické a skoro vždycky upřímné. Má své chvilkové zamilovanosti a antipatie, ale žádné trvalé zaujetí; a svou zvědavostí, svou naprostou volností, svým velmi francouzským zvykem všechno rozebírati, všechno si uvědomovati, je úžasně citlivým tlakoměrem pro všechno proudění, skryté v duši Západu. Často její proměny ukázaly o dlouhé měsíce dopředu, že se časy změní a že se chystá revoluce ve světě uměleckém stejně jako ve světě politickém.

Zdá se, že tomu nyní tak je v hudbě, v níž se od několika let rýsuje ve Francii hnutí, jehož účinky pocítí jiné, hudebnější snad národy až později. Neboť u národů, majících nejsilnější uměleckou tradici, nelze se nejvíce nadíti, že se tam objeví nové umění. K tomu je zapotřebí nové půdy a svobodných duchů, jež netíží příliš dědictví minulosti. Nikdo nenesl své dědictví lehčeji nežli hudebníci francouzští: vytratila se jim všechna vzpomínka na minulost, a vážné umělecké výchovy již téměř ve Francii vůbec nebylo před rokem 1870.

Je cosi zajímavého ta hudební slabost tehdejší

Francie! Kolik lidí soudilo podle toho období, že tomu tak bývalo vždycky, a že Francie není národem hudebním! Nic není historicky nesprávnějšího. — Jsou zajisté plemena hudebně nadanější a méně nadaná. Ale nejčastěji rozdíly mezi plemeny jsou rozdíly mezi stoletími; a jednotlivý národ se jeví jako veliký nebo jako nevalný v umění podle toho, díváme-li se naň v tom nebo v onom okamžiku jeho dějin. Jako Anglie byla hudebním národem až do revoluce 1688, tak Francie byla v 16. stol. největším národem hudebním; a nedávné publikace Henryho Experta umožnily nám zahlédnouti bohatost, původnost a dokonalost francouzsko-belgického umění za renaissance. Aniž zacházíme tak daleko, byla ještě Paříž městem velmi dobře vybaveným s hlediska hudebního za restaurace, když se na konservatoři po prvé prováděly Beethovenovy symfonie, první velká díla Berliozova a italské opery. Třeba si přečísti v Berliozových *Mémoirech,* jaké nadšení, jaké slzy, jakou vášnivost způsobovala představení Glucka a Spontiniho; a v té knize vidíme zřetelně, že ten hudební zápal potrval až asi do roku 1840, potom že pomalu pohasínal, a že po něm následovala dvacetiletá skoro úplná apatie. Berlioz jí ukrutně trpěl. Lze říci, že zemřel, byv udušen všeobecnou netečností. Tehdy vládl Meyerbeer v opeře. Nic neukazuje lépe neuvěřitelné oslabení hudebního citu ve Francii mezi roky 1860 a 1870 nežli romantická a naturalistická literatura, která je tomu citu tak neprodyšně uzavřena, jak nikdy v literatuře nebývalo. Všichni ti umělci jsou visuelní typy, pro něž je hudba jen hlukem a šelestem. Hugovi se přičítá výrok o Německu, „že jeho méněcennost se dá měřiti právě podle toho, jak vy-

niká v hudbě".[1] Dumas starší nenáviděl „dokonce i špatnou hudbu", jak říká Berlioz.[2] V deníku Goncourtů se zářivě zračí skoro všeobecné opovržení literátů k hudbě. V rozmluvě, která se konala roku 1862 mezi Goncourtem a Théophilem Gautierem, „přiznáváme mu," praví Goncourt, „svou nedochůdnost, svou hudební hluchotu, my, kteří milujeme nanejvýše jen hudbu vojenskou."

„Nuže," odpovídá Gautier, „to mě velmi těší, co mi povídáte. Já jsem jako vy. Mám raději ticho nežli hudbu. Taktak že jsem se naučil, poněvadž jsem část života prožil se zpěvačkou, rozeznávati dobrou a špatnou hudbu; ale je mi to naprosto jedno."[3]

A dodává:

„Je to přece jen zvláštní, že takovíhle jsou všichni spisovatelé nynější doby. Balzac zatracoval hudbu. Hugo ji nemůže snésti. Lamartine sám, který je klavírem na prodej nebo do nájmu, k ní má hrůzu!"

Bylo zapotřebí úplného převratu v národě, aby se změnilo toto smýšlení. Některé příznaky té

1 Musíme podle pravdy uznati, že Hugo vždycky mluvil velmi uctivě o Beethovenovi, aniž ho ostatně znal. — Ale vynášel ho tak jen proto, aby umenšil význam jistého básníka, jediného v 19. století, jehož sláva zastiňovala slávu jeho; a když píše ve svém *Williamu Shakespearovi*, že „velký Němec je Beethoven", mají všichni mezi řádky čísti, že „velký Němec není Goethe".

2 List Berliozův sestře Nanci, 3. dubna 1850.

3 Připomeňme, že to Gautierovi nevadilo, aby nebyl hudebním kritikem.

proměny možno pozorovati hned za prvních let druhého císařství. Zjevení posledních kvartet Beethovenových mezi lety 1852 a 1860 bylo pro francouzské vzdělance jako náhlé světlo z nebe. Tehdy nastává probuzení. Wagner, jemuž bylo trpěti nepřátelstvím veřejného vkusu roku 1860 za provádění *Tannhäusera* v opeře, nalezl přece v Paříži některé své nejlepší přátele. Nejzajímavější ze spisovatelů, kteří začínají býti prolínáni hudebním citem, je Charles Baudelaire. Roku 1861 dával Pasdeloup v Zimním cirku první své *Concerts populaires de musique classique.* Festival Berliozův, pořádaný v opeře Reyerem 23. března 1870 — rok po smrti Berliozově — zjevoval Francii velikost jejího nejgeniálnějšího hudebníka a zahajoval proud veřejného zadostiučinění jeho památce.

Pohromy války roku 1870 obrodily uměleckého ducha národa. Hudba pocítila účinky toho ihned.[1] Již 24. února 1871 byla založena *Société Nationale de musique,* aby šířila znalost děl francouzských skladatelů, a roku 1873 započaly *Concerts de l'Association Artistique,* řízené Colonnem, které, třebas uváděly ve známost i klasické symfoniky a mistry mladé francouzské školy, věnovaly se zejména vítězství Berliozovu, jehož sláva dosáhla vrcholu roku 1880.[2] V té době také započíná

1 Poznamenávám hned na počátku tohoto pojednání, že se tu zabývám jen velkými národními proudy hudebními a že ponechávám stranou díla, která neměla významného vlivu na to hnutí.

2 Mezitím zazářil a zhasl ve Francii velký umělec, nejbezděčnější ze všech francouzských hudebníků: Georges Bizet, zemřelý roku 1875, ve věku sedmatřiceti let, — „Bizet, poslední genius," praví Nietzsche, „který uviděl novou krásu; Bizet, který objevil novou zemi: hudební

výboj wagnerovský. Vede jej zvláště Lamoureux, jehož koncerty byly zahájeny roku 1882. Wagnerovství způsobilo ve vkusu znamenitý pokrok. Rozšířilo hudební náruživost nebo zvědavost i za okruh hudebníků, po všech krajích umělecké republiky. Encyklopedická osobnost Wagnerova a jeho rozsáhlé umělecké dílo nezajímaly jenom hudbu, nýbrž i divadlo celé, také však poesii, ba i umění výtvarná. Lze říci, že od roku 1885 působí přímo nebo nepřímo na veškeré myšlení umělecké, dokonce i náboženské a mravní výkvětu pařížského vzdělanectva. Zajímavým historickým svědectvím tohoto všeobecného vlivu a chvilkové nadvlády Wagnerovy nade vším uměním je, že roku 1885 byla založena *Revue Wagnérienne*, v níž se sdružovali v témže uměleckém uctívání básníci a spisovatelé, jako Verlaine, Mallarmé, Swinburne, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Richepin, Catulle Mendès, Édouard Rod, Stuart Merrill, Ephraim Mikhaël atd., malíři, jako Fantin-Latour, Jacques Blanche, Odilon Redon, kritikové, jako Teodor de Wyzewa, H. S. Chamberlain, Hennequin, Camille Benoît, A. Ernst, de Fourcaud, Wilder, É. Schuré, Soubies, Malherbe, Gabriel Mourey atd. Nebylo tam hovořeno toliko o hudebních otázkách; posuzovali tam i malířství,

jih". — *Carmen* (1875) a zvláště „*L'Arlésienne*" (1872) jsou mistrovská díla lyrického dramatu románského. Jejich sloh je zřetelný, řízný, definitivní; postavy jsou vykresleny s ryteckou přesností. Ta hudba, plná slunce a činnosti, jejíž aristokratická uhlazenost je ocelena v lidových zřídlech, kontrastuje s filosofickými symfoniemi Wagnerovými. Samou svou přirozeností a jasným uvědomováním genia svého plemene předbíhala hodně svou dobu. Jaké místo asi by byl Bizet zaujal v čele našeho umění, kdyby byl žil o dvacet let déle!

literaturu, filosofii s hlediska wagnerovského. Hennequin tam porovnával filosofický systém Herberta Spencera s Wagnerovým. Teodor de Wyzewa se obíral wagnerovskou literaturou — musíte rozuměti, že nejde tu o literaturu a malbu, ilustrující Wagnerova díla, nýbrž inspirované zásadami wagnerovské estetiky, od egyptských soch až po obrazy Degasovy, a od Homéra až po Villiersa de l'Isle-Adam! Zkrátka, byl to celý svět, viděný a posuzovaný skrze bayreuthskou myšlenku. Toto jakési wagnerovské šílenství nepotrvalo sice déle než asi tři nebo čtyři léta, jako ta malá revue, avšak Wagnerův genius ovládal skorem všechno francouzské umění po deset nebo patnáct let.[1] Horlivá hudební propaganda prostřednictvím koncertů pronikala i do davu. Vzdělaná mládež byla získána. Veliká služba, již wagnerovství prokázalo francouzskému umění, je právě v tom, že vzbudilo zájem širokého obecenstva o hudbu. Když však trvalo déle, bylo nebezpečí, že ji jeho tyranský vliv udusí.

Proto se také již roku 1890 nastiňuje nesměle odpor proti jeho despotismu. Velký vítr od východu začínal se tišiti. Otáčí se k severu. Ohlašují se již vlivy skandinavské a ruské. Přemrštěná zamilovanost do Griega (třebas byla omezena jen na malou skupinu), byla známkou, že vkus obecenstva se obracel. R. 1890 zemřel César Franck v Paříži. Jsa Belgičan rodem i povahou, Francouz srdcem a hudebním vzděláním, zůstal mimo wagnerovské hnutí, v zářné a plodné samotě. Ke svůdnosti, jíž jeho osobní genius a mravní velikost

1 Jeho vliv vyznačují ve větší nebo menší míře díla, jako je *Sigurd* od Reyera (1884), *Gwendoline* od Chabriera (1886) a *Píseň o zvonu* od Vincenta d'Indy (1886).

působily na malou skupinu přátel, kteří ho znali a uctívali, přistupovala váha jeho vědění; naproti umění wagnerovskému křísil bezděčně duši Johanna Sebestiana Bacha, nekonečně bohatou a hlubokou duši minulosti. Tím se stal, aniž chtěl, hlavou školy, a největším vychovatelem novodobé francouzské hudby. Po jeho smrti se jeho jméno stalo heslem mladé školy. Od roku 1892 sbor *Chanteurs de Saint-Gervais*, řízený Ch. Bordesem, uvedl znovu ve vážnost a známost hudbu gregoriánskou a palestrinskou; a na podnět jeho ředitele byla roku 1894 založena *Schola Cantorum*, aby obnovila církevní hudbu. Potom úspěchy vedly k tomu, že se vytyčovaly další cíle, a *Schola* se proměnila brzo v *Ecole Supérieure de Musique*, již řídí nejslavnější z Franckových žáků, Vincent d'Indy. Tato škola, založená na spolehlivé znalosti nejenom klasiků, nýbrž i primitivů hudebních, měla od svého počátku, od roku 1900, ráz otevřeně národní a do jisté míry umělecky protiněmecký. V téže době pak častější a častější provozování J. S. Bacha a staré hudby ze 17. a 18. století, důvěrnější styky s umělci jiných zemí, opětovné zájezdy velkých cizích dirigentů, virtuosů a skladatelů do Francie, zvláště pak Richarda Strausse a v nejposlednější době skladatelů ruských, to vše dokončovalo hudební výchovu pařížského obecenstva, které, napomínáno jsouc kritiky, začalo si uvědomovati svůj národní svéráz a netrpělivě toužiti, aby se vyprostilo ze všeho německého poručnictví. I zdravilo s vděčnou pochvalou *Le Rêve* od Bruneaua (1891), *Fervaala* od d'Indyho (1898), *Luisu* od Gustava Charpentiera (1900), které se mu jevily jako díla osvobozující. Ve skutečnosti však tato lyrická dramata

ještě daleko nebyla docela oproštěna od cizích vlivů, zvláště od wagnerovských. Větším právem bylo lze říci, že *Pelléas et Mélisande* od Debussyho roku 1902 znamenal opravdové osvobození francouzské hudby. Od té chvíle se nadobro přestala považovati za školačku a domýšlela se, že může založiti umění nové, které by bylo odleskem genia plemene a svobodnější, pružnější nežli umění wagnerovské. Těchto teorií se chopil tisk, a umělci francouzští trochu příliš rychle nabyli přesvědčení o hudební povznesenosti Francie. Je to přesvědčení oprávněno? To poví budoucnost. Ale z rychlého výkladu, který předchází, lze viděti, jak vývoj hudebního ducha ve Francii od roku 1870 je logický, přes zdánlivý vzájemný odpor podob, které po sobě následují na povrchu umění. To sám genius Francie, dlouho potlačovaný, konečně po trpělivém a horlivém zasvěcování, uvědomuje si sebe a chce také jednou vládnouti.

Chtěl jsem nejprve načrtnouti spěšně hlavní rysy hnutí, které unáší od třiceti let francouzskou hudbu. Nyní si budu všímati hudebních institucí, které se zúčastnily toho hnutí. Nikdo se jistě nebude diviti, že opomíjím některé z nejslavnějších, které však se o ně nezajímaly, a věnuji se těm, které byly opravdovými dělnicemi naší obnovy.

HUDEBNÍ INSTITUCE, PŮSOBÍCÍ PŘED ROKEM 1870

Nejstarší a nejvěhlasnější hudební instituce daleko neměly největší účast ve vývoji těchto posledních třiceti let.

Akademie krásných umění, *Académie des Beaux-Arts*, kde je šest křesel vyhrazeno hudební sekci, byla by mohla hráti významnou úlohu v hudební organisaci Francie vahou svého jména, hojnými cenami, které uděluje hudebním skladbám i kritikám, zvláště pak římskou cenou (Grand prix de Rome), o níž rok co rok rozhoduje. Té úlohy nehraje, jednak pro zastaralé stanovy, jimiž je řízena, a jež stále, jako za dob Berliozových, který se jim vysmíval, přidružují hrstku hudebníků ke většině malířů, sochařů, architektů, kteří hudbě nerozumějí; — zčásti proto, že, jak již je obvyklé ve všech akademiích, ten hlouček hudebníků je sestavován z nejkonservativnějších živlů. Jedno z těch hudebních jmen je ovšem právem slavné; je to Saint-Saëns. Ale jsou jiná, jejichž pověst není tak dobrého zrna; jiná dokonce, která nemají

pověsti vůbec. A všichni dohromady tvoří malý hlouček, který sice nebrzdí uměleckého vývoje, ale také mu nepomáhá a zůstává stranou, lhostejně, ne-li nepřátelsky.

Hudební konservatoř, *Conservatoire national de Musique et Déclamation,* pocházející z posledních let starého režimu a z revoluce, byla svým vlasteneckým a lidovým původem přímo určena k tomu, aby sloužila věci národního umění a svobodného pokroku.[1] Po dlouhou dobu byla svorníkem klenby pařížské hudební budovy. Třebas však za všech dob měla velký počet znamenitých a oddaných profesorů, mezi nimi také ke své cti — poněkud ovšem pozdě — zakladatele mladé francouzské školy, Césara Francka — třebas většina umělců, majících nějaké jméno ve francouzské hudbě, prošla její školou, a seznam římských premiantů, vyšlých z její komposiční třídy, zahrnuje skoro všechny náčelníky dnešního uměleckého hnutí se všemi jeho jednotlivými směry — od Masseneta až po Bruneaua a od Charpentiera až po Debussyho —, přece jen není pro nikoho tajemstvím, že od roku 1870 se úřední působení konservatoře na toto hnutí rovnalo skoro nule.[2]

1 Jak známo, vzešla konservatoř pařížská z *Bezplatné hudební školy pro národní gardu pařížskou,* již roku 1792 založil Sarrette a řídil Gossec, — školy to v podstatě vlastenecké a vojenské, která 8. listopadu 1793 byla přeměněna v *Institut national de musique* a 3. srpna 1795 v *Conservatoire* na základě zprávy Chénierovy. Tato republikánská konservatoř měla za první poslání, aby zůstala ve styku s duchem země; stála příkře proti opeře, jež byla původu monarchického.

Viz knihu, kterou napsal Constant Pierre, *Conservatoire national de musique* (1900) a zajímavý spis Juliena Tiersota, *Fêtes et Chants de la Révolution française* (1908).

2 Rozumí se, že tu mluvím pouze o působení *úředním.*

Přece však je spravedlivo říci, že ho celkem nebrzdila. Jestliže akademický duch příliš často mařil výuku znamenitých profesorů, vytyčuje jako jediný cíl jejich snažení i snažení jejich žáků akademické soutěže, přece v tom domě skoro vždycky vládla jistá svobodomyslnost (z valné části pocházející z netečnosti), jež dovolovala i nejnezávislejším povahám, aby se tu klidně rozvíjely, — od Berlioze až po Ravela. Musíme mu za to býti vděčni. To však jsou zásluhy příliš záporné, aby získaly konservatoři vynikající místo v hudebních dějinách třetí republiky. A teprve za zcela nedávného ředitelování Gabriela Fauréa se snaží, ne bez obtíží, zaujmouti opět své místo v čele umění francouzského, které opustila a které zaujali jiní.

Koncertní společnost konservatoře, *Société des Concerts du Conservatoire*, založená roku 1828 za řízení Habeneckova, měla svou slavnou chvíli v hudebních dějinách Paříže. Jejím prostřednictvím totiž byla velikost Beethovenova zjevena Francii.[1] Na konservatoři byla nejprve dávána

Neboť v profesorském sboru konservatoře byli vždycky učitelé, kteří s velkým hudebním vzděláním spojovali širokou a živou svobodomyslnost. Ale vliv těch nezávislých je celkem nepatrný; neboť neudělují akademických úspěchů. Anebo, když výjimečně vyzařoval daleko, bylo to dílo osobní, mimo konservatoř a brzo proti ní.

1 Třeba podotknouti, že již roku 1807 žáci konservatoře seznamovali Pařížany s Beethovenovými symfoniemi. *Symfonii c mol* provozovali roku 1808, *Heroickou* roku 1811. Právě po jednom takovém provozování přinesly *Tablettes de Polymnie* toto zajímavé ocenění Beethovena, jež cituje Constant Pierre: „Tento skladatel, často bizarní a barokní, hned vzlétá velebným letem orlím, hned se plazí po skalních stezkách. Zdá se, že jsou v něm uzavřeny pospolu holubice i krokodili."

první velká díla Berliozova, *Fantastická, Harold*
Romeo a Julie. Tam také, blíže k nám, byly p
prvé hrány *Varhanní symfonie* Saint-Saënsova
Symfonie Césara Francka. Ale dlouho se zdál
že konservatoř béře své jméno příliš doslova a ž
se omezuje na úlohu musea hudby klasické. V po
sledních letech za Martyho se Koncertní společ
nost otevřela svobodomyslněji i novým dílům
Orchestr, složený ze znamenitých instrumentalis
tů, se těší staré pověsti. Není však již jediný v
výtečném přednesu v Paříži, a snad dokonce po
zbyl zčásti tajemství, jež si přičítal, jak provo
zovati velká díla klasická. Vyniká v dílech ráz
novoklasického, která vyžadují jako Saint-Saën
sova více slohu a vkusu nežli života a citu. Kon
certy konservatoře si také před ostatními koncert
pařížskými zachovávají — poměrnou — přednost
že provozují i skladby sborové, jichž lze doma
v Paříži tak málo slyšeti. Jsou ostatně těžce pří
stupné širšímu obecenstvu, neboť počet vstupenek
prodávaných u pokladny, je velmi omezený. J
to tedy odlesk úzkého posluchačstva, jehož vkus
je celkem konservativní a oficielní. Hluk vnějších
zápasů tam doléhá pozdě a tlumeně.

Síla konservatoře je v hudbě hlavně silou mi
nulosti a vlády. A totéž lze říci o pařížské *Opeře*
Tento starý dům, pocházející z roku 1669 a ne
soucí tehdy skvělé jméno *Académie nationale d*
Musique, je jakousi státní institucí, jež více zaji
má dějiny umění oficielního než umění živého
Satira, kterou Jean-Jacques načrtával ve své *No*
vé Heloise o strojené slavnostnosti jejich předsta
vení a jejich zasmušilém lesku, neztratila mnoho z
své pravdivosti; co však bychom stěží v dnešn
Opeře nalezli, je zápal někdejších hudebních zá

pasů, z dob Encyklopedistů a „války koutů". Velké hudební bitvy se svádějí venku. Opera je více a více nádherným salonem, trochu již sešlým, kde se obecenstvo zajímá více samo o sebe nežli o představení. Přes ohromné sumy peněz, které na ni co rok padnou (skoro 4 miliony),[1] vypraví stěží jeden až dva nové kusy do roka; a velmi zřídka to jsou díla, představující moderní proudění. Wagnerova dramata se sice konečně dostala na repertoár, ale ty kusy, půl století staré, nelze přece více pokládati za průbojné. Nejslavnější mistři francouzské školy, Massenet, Reyer, Chausson, Vincent d'Indy, musili hledati útočiště v Théâtre de la Monnaie v Bruselu, nežli byla jejich díla uznána pařížskou operou. Klasický repertoár se netěší větší přízni. Ani *Fidelio* ani tragedie Gluckovy — vyjímaje pouze *Armidu*, jež byla nedávno opět hrána nátlakem módy, — nejsou hrány; a když náhodou dávají *Čarostřelce* nebo *Dona Juana*, pak je otázka, zda by nebylo bývalo lépe nechati je odpočívati v zapomenutí, nežli s nimi zacházeti tak svatokrádežně — přidávati, škrtati, vsunovati balety nebo nové recitativy, a znetvořovati sloh, aby byl přizpůsoben módě.[2] Přese všechny změny vkusu a tiskové kampaně zůstala Opera až podnes divadlem Meyerbeerovým a Gounodovým, jakož i jejich žáků; a znamenalo by popírati zjevné, kdybychom nechtěli uznati, že je v Paříži pro to obecenstvo. Výkaz příjmů ukazuje dosti zřetelně, že *Faust* se těší stále větší oblibě než

1 Podle zprávy Rivetovy z roku 1906 zaměstnává Opera 1370 osob a vydává asi 3,988.000 franků. Státní subvence roční je 800.000 franků.

2 Při reprise *Dona Juana* roku 1902 počítala *Revue Musicale*, kolik stran bylo přidáno k původní partituře. Vyšlo jí číslo 228.

Siegfried nebo *Tristan,* ani nemluvě o pozdějších dílech nové školy francouzské, která tam nemohou zdomácněti.

Ohromný rámec jeviště naší opery se ovšem špatně hodí pro moderní hudební dramata, která jsou intimní, soustředěná, a jsou jako ztracená v těch nesmírných prostorách, zařízených na parádní průvody, jako je pochod v *Prorokovi* nebo v *Aidě;* — a ovšem také konvenční hra většiny zpěváků, hloupá netečnost sborů, chladnost orchestru, vadná akustika, a příliš velké rozměry hlediště, které nutí herce k přemrštěnému křiku i posunkům, jsou vážnou překážkou toho, aby tam bylo pochopeno umění živější a prostší. Ale hlavní překážka je a bude vždycky v samé podstatě takového divadla; jeť to divadlo nádhery a ješitnosti, pořízené pro společnost snobů, jež ze všeho nejméně dbá o hudbu, a jež ani nemá té zásluhy, že by vytvářela módu, nýbrž otrocky se řídí všemi módami, byť i byly staré třicet let. Takové divadlo pak nemá významu v dějinách francouzské hudby; a jeho noví ředitelé budou musiti míti mnoho energie a mnoho důvtipu, budou-li chtíti uvésti alespoň zdání života do toho mrtvého kolosa.

Zcela jinak je tomu s Komickou operou, *Théâtre de l'Opéra-Comique.* Ta se dovedla činně účastniti novodobého vývoje hudebního. Aniž zapřela své klasické tradice, aniž se vzdala roztomilého repertoáru starých komických oper, měla za obezřetného řízení Alberta Carréa dosti porozumění, aby se otevřela všem zajímavým projevům dramatické hudby. Nestaví se za žádnou ze zápasících škol; a opoždění zástupci staré komické opery kupletové se tam potkávají s náčelníky pokroči-

lých škol. Není snad významného díla nejenom mezi hudebními komediemi, nýbrž ani mezi hudebními dramaty posledních dvaceti let, které by tam nebylo provozováno. V tomto divadle, které dávalo roku 1875 jako premiéru *Carmen*, r. 1886 *Manon* a roku 1888 *Krále Ysského* (Le Roi d'Ys), byla hrána i přední dramata Bruneauova, *Luisa* Gustava Charpentiera, *Pelleas a Melisanda* Debussyho, *Ariana a Modrovous* (Ariane et Barbebleue) od Dukase. Může překvapovati, že takovým dílům se dostalo místa v Komické opeře a nikoli v Opeře. Ale všude, kde jsou dva umělecké druhy, dvě hudební divadla, — z nichž jedno chce míti monopol velkého umění, a z nichž druhé má povahu prostší, domáčtější a chce se prostě jen líbiti, — opravňuje vždycky druhé více k nadějím, že se v něm bude umění vyvíjeti a nalézati nové cesty; neboť první zůstává utlačeno tradicí den ode dne pedantštější a strojenější, kdežto druhé, dobrotisko ničeho se nedomýšlející, se přizpůsobí všem podobám života. Kolik umělců zrevolucionovalo svou dobu, na něž jejich doba hleděla jako na pouhé baviče! Frescobaldi a Philipp Emmanuel Bach, kteří obnovili umění, byli opovržlivě posuzováni představiteli velkého umění. Mozartova *opera buffa* má více pravdivosti a života, a to i tragického nežli jeho *opera seria*. A je zcela jiná dramatická mohutnost v komické opeře, jako je *Carmen*, nežli v celém moderním repertoáru velké opery. Tak se Komická opera stala ohništěm nejodvážnějších snah hudebního dramatu. Nejpovážlivější i nejdrsnější smělosti hudebního verismu po způsobu Charpentierově a Bruneauově, velevtipné fantasie přejemného uměleckého snění, jako je umění Debussyho, tam na-

lezly přijetí. Dovedla se otevříti i rozličným projevům umění cizího; hráli tam *Hänsel und Grethel* od Humperdincka, *Falstaffa* od Verdiho, díla mladé školy italské, Pucciniho, Mascagniho, *Feuersnot* od Richarda Strausse, *Sněguročku* od Rimského-Korsakova. Ba i klasických operních veleděl, jako je *Fidelio, Orfeus, Alceste,* obě *Ifigenie,* si Komická opera všímá více a s nábožnější horlivostí je vypravuje nežli Opera. Jsou tam spíše na místě, rozměry Komické opery se více blíží rozměrům divadel 18. století. Je pravda, že jeviště je nehluboké; ale důvtipu ředitelovu a podivuhodných dekoratérů, které dovedl seskupiti kolem sebe, se daří, že diváci zapomenou na ten nedostatek; provádějí pravé zázraky. Žádné pařížské divadlo nemá výpravu umělečtější, a některé dekorace, vyrobené v posledních letech, jsou mistrovskými díly ve svém oboru. Komická opera byla také tak šťastna, že měla výtečné dirigenty, mezi nimiž Messager, nyní ředitel Opery, svou interpretací plnou pochopení nemálo přispěl k úspěchu skladeb nové školy.

HUDEBNÍ INSTITUCE NOVÉ

I. Société Nationale.

Francouzská hudba měla již před rokem 1870 v Opeře a Komické opeře (nemluvě o rozličných pokusech, které podnikalo *Théâtre Lyrique)* skoro dostatečné odbytiště pro svou dramatickou produkci. I za nejhlubšího úpadku hudebního vkusu díla Gounodova, Thomasova, Masséova zachraňovala vždycky pověst opery a komické opery francouzské. Co však chybělo skoro úplně, bylo odbytiště pro hudbu symfonickou a hudbu komorní. „Skladatel francouzský," píše Camille Saint-Saëns ve své knize *Harmonie et Mélodie*, „který by byl býval před rokem 1870 tak bláhový, že by se byl pustil na půdu hudby instrumentální, neměl jiné možnosti, jak dáti provozovati své skladby, než když uspořádal sám koncert a pozval naň své přátele a kritiku." Tak tomu bylo u Berlioze, který musil po každé sháněti orchestr a najímati sál, chtěl-li, aby někdo slyšel jeho velké symfonie. A peněžní výsledek byl mnohdy bědný. Provedení *Zatracení Faustova* bylo pro

něho opravdovou katastrofou; musil se toho vzdáti. Konservatoř, která kdysi bývala vlídnější, se stěží pootevřela pro jeden díl *Dětství Ježíšova*. Mladí skladatelé se od ní nemohli ničeho nadíti.

První, kdo se pokusil zdemokratisovati symfonii, jak praví Saint-Saëns,[1] byl Seghers, vystouplý člen Société des Concerts du Conservatoire, který po několik let (1848—1854) řídil v tehdejším sále rue de la Chaussée-d'Antin spolek zvaný *Société de Sainte-Cécile*. Provozoval tam Mendelssohnovu *Symphonie Italienne*, ouverturu k *Tannhäuserovi* a k *Manfredovi*, Berliozův *Útěk do Egypta* a první díla Gounodova a Bizetova. Z nedostatku peněz však toho musil nechati.

Ten pokus opakoval Pasdeloup. Od roku 1851 řídil v sále Herzově *Société des jeunes artistes du Conservatoire*, roku 1861 pak zahájil v Zimním cirku (Cirque d'Hiver) za peněžní podpory bohatého tichého společníka první *Concerts populaires de musique classique*. Bohužel, vypravuje Saint-Saëns, až do roku 1870 se Pasdeloup omezoval skoro napořád jen na hudbu německou a klasickou. Naproti mladé francouzské hudbě se ohrazoval nepřekročitelnou hradbou a z francouzských děl hrál celkem jen jednu symfonii Gounodovu, jednu Gouvyovu, ouverturu k *Tajným soudcům* a k *Němé* (La Muette). Nebylo možné zříditi naproti němu jinou společnost, která by s ním soupeřila. Měl výhradní monopol. Ostatně byl, podle Saint-Saënse, nevalným hudebníkem, který, přese svou náruživou lásku k hudbě, byl „nesmírně neschopný". „Vzácné spolky pro komorní hudbu byly stejně uzavřeny každému novému příchozímu jako orchestrální koncerty; jejich programy

1 Camille Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*. 1900.

obsahovaly pouze slavná, nesporná jména velkých klasických symfoniků. V té době musil být opravdu člověk na hlavu padlý, měl-li skládati hudbu."[1]

Než vznikalo nové pokolení, vážné, přemítavé, které vábilo méně divadlo a více čistá hudba. Z toho pokolení byl César Franck a Camille Saint-Saëns. Hořelo touhou, aby založilo národní umění. Válka roku 1870 oživila ty myšlenky; a tak uprostřed války povstala národní společnost hudební, *Société Nationale de Musique.*

Musíme mluviti s úctou o té Národní společnosti, která byla opravdu kolébkou a svatyní francouzského umění.[2] Vše, co bylo velikého ve francouzské hudbě od roku 1870 do 1900, tudy prošlo. Nebýti Národní společnosti, většina děl, která jsou ctí naší hudby, nejenom by nebyla bývala provozována, ale snad by ani nebyla bývala napsána. Měla tu vzácnou zásluhu, že vždycky o deset nebo patnáct let předstihovala veřejné mínění, které ostatně vytvářela, a že je nutila uctívati ony, které ona první poznala jako veliké.

Prvními dvěma zakladateli Společnosti byli Romain Bussine, profesor zpěvu na konservatoři, a Camille Saint-Saëns. K jejich podnětu se 25. února 1871 přidali César Franck, Ernest Guiraud, Massenet, Garcin, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Théodore Dubois a Taffanel, a ustanovili se, že založí hudební společnost, která by provozovala jen a jen díla žijících francouzských skladatelů. První večery byly přerušeny událostmi Komuny,

1 Id., *Harmonie et Mélodie.*

2 Poznámky, které následují, jsou čerpány z archivu *Société Nationale de Musique,* do něhož mi bylo laskavostí jednatele Pierra de Bréville umožněno nahlédnouti. Viz také v *Revue S. I. M.* (prosinec 1912) Henri Duparc, *Souvenirs de la Société Nationale.*

započaly však znovu v říjnu 1871. Původní stanovy sestavil Alexis de Castillon, důtojník a nadaný skladatel, který se účastnil války roku 1870 v čele záložníků z departementu Eure-et-Loir, byl pak jedním ze zakladatelů francouzské hudby komorní, ale záhy zemřel (1873) ve věku pětatřiceti let. Tyto stanovy, právě podepsané Saint-Saënsem, Castillonem a Garcinem, daly společnosti její název *Société Nationale de Musique* a její heslo: *Ars gallica.*

„Cíl, který si vytyčuje Národní společnost, praví se v nich, je podporovati provádění a šíření všech vážných hudebních děl francouzských skladatelů, vydaných nebo ne, a upozorňovati na všechny hudební snahy a povzbuzovati je, pokud to jen bude možná, nechť jejich podoba je jakákoli, jen když z nich lze viděti, že tužby skladatelovy jsou ušlechtilé a umělecké... Členové společnosti budou bratrsky, zapomínajíce naprosto sami na sebe, v nejčistším úmyslu, aby se ze všech sil vzájemně podporovali, přispívati každý ve svém oboru působnosti, aby díla, jež budou povoláni vybírati a prováděti, byla studována a veřejně hrána."

První výbor byl takto složen: Bussine, předseda, Saint-Saëns, místopředseda, Alexis de Castillon, první jednatel, Jules Garcin, druhý jednatel, Lenepveu, pokladník. Členy byli dále: César Franck, Théodore Dubois, E. Guiraud, Fissot, Bourgault-Ducoudray, Fauré a Lalo.

První koncert se konal 25. listopadu 1871 v sále Pleyelově; a je pozoruhodno, že první hraný kus bylo trio Césara Francka. Od té doby bylo provozováno 400 skladeb komorních a orchestrálních.

Nejslavnější skladatelé a virtuosové francouzští na těch koncertech účinkovali; mimo jiné César Franck, Saint-Saëns, Massenet, Bizet, Vincent d' Indy, Fauré, Chabrier, Guiraud, Debussy, Lekeu, Lamoureux, Chevillard, Taffanel, Widor, Messager, Diémer, Sarasate, Risler, Cortot, Ysaye atd. Ze skladeb, které tu byly po prvé hrány, dostačí, aby byly uvedeny tyto:

Skoro celé dílo Césara Francka (sonáty, tria, kvarteta, kvinteta, symfonické variace, preludia a fugy, mše, *Rédemption*, *Psyché*, část *Béatitudes*).

Od Saint-Saënse: *Phaéton*, druhá symfonie, sonáty, perské melodie, *Rhapsodie d'Auvergne*, kvarteto.

Od Vincenta d'Indy: trilogie *Wallenstein*, *Poème des Montagnes*, *Symphonie sur un thème montagnard*, kvarteta.

Od Chabriera část *Gwendoline*.

Od Laloa úryvky z *Roi d'Ys*, rapsodie a symfonie.

Od Bruneaua *Penthésilée*, *La Belle au Bois dormant*.

Od Chaussona *Viviane*, *Hélène*, *La Tempête*, kvarteto, symfonie.

Od Debussyho *La demoiselle élue*, *Le Prélude à l'après-midi d'un faune*, kvarteto, klavírní skladby.

Od Dukase: *L'Apprenti sorcier*, klavírní sonáta.

Od Alberica Magnarda symfonie, kvarteto.

Nemluvě o skladatelích ještě mladších, jako je Ravel, Florent Schmitt, Roger Ducasse, Albert Roussel, D. de Séverac atd., které Národní společnost obecenstvu objevila.

Saint-Saëns si zachoval vedení s Bussinem až do roku 1886. Ale od roku 1881 byl patrnější a patrnější vliv Franckův a jeho žáků; a Saint-Sa-

ëns pozbýval pomalu zájmu na nové škole. Roku 1886 došlo k roztržce, když Vincent d'Indy podal návrh, aby na programy byly uvedeny i skladby klasické a skladby cizích skladatelů. Návrh byl přijat, ale Saint-Saëns a Bussine ze Společnosti vystoupili. Tu se Franck stal opravdovým předsedou, ačkoli ten titul odmítal; a po jeho smrti, 1890, nastoupil na jeho místo Vincent d'Indy. Za toho dvojího vedení zaujala dosti značné místo hudba stará a klasická: Palestrina, Vittoria, Josquin, Bach, Händel, Rameau, Gluck, Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms. Současná hudba cizí byla vždycky uváděna jen ve skrovné míře. Jméno Wagnerovo se objevuje jedinkrát, při klavírní transkripci *Venusbergu*. Jméno Richarda Strausse je zastoupeno pouze jeho kvartetem. Grieg měl svou dobu obliby kolem r. 1887, rovněž Rusové Musorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov, Ljadov, Glazunov, kteří k nám byli uvedeni asi zásluhou Debussyho. — V nynější době se zdá, že Národní společnost je čistěji francouzská než kdy jindy; a vliv Vincenta d'Indy a školy Franckovy v ní převládá. Je to přirozené. Genius Césara Francka byl největší slávou Národní společnosti, ona byla církvičkou, v níž ten velký umělec byl uctíván v době, kdy venku byl ještě neznám nebo zesměšňován. Ten ráz malé církve jí zůstal i po vítězství. Ve svém souhrnném programu z let 1903—1904 *Société Nationale* hrdě připomínala, že zůstala věrna slibům, daným roku 1871; a dodávala, „jestliže, aby si její členové mohli uvědomiti celkový vývoj umění, připustila poznenáhlu na programy veledíla klasická a moderní skladby cizí opravdu význačné, přece jen nepřestala býti přátelským kruhem, v němž se

připravuje pověst příštích vynikajících umělců."

Nic není správnějšího. *Société Nationale* je skutečně přátelským kroužkem, v němž od třiceti let se vyvinulo kroužkové umění a kroužkové mínění. Vyšla odtud některá z nejhlubších nebo nejbásničtějších děl francouzské hudby, jako komorní hudba Franckova nebo Debussyho; ale ovzduší Společnosti je den ode dne zředěnější. V tom je nebezpečí. Jest se obávati, aby to umění a to myšlení se nadobro nevyčerpávalo dekadentními jemnůstkami anebo scholastickým pedantstvím, které hrozí každému uzavřenému kroužku, — zkrátka, aby ta hudba nebyla spíše hudbou salonní nežli pokojovou (komorní, musique de chambre). — „Stává se den ode dne nezbytnějším," napsal Saint-Saëns, „aby francouzští skladatelé nalezli néco prostředního mezi důvěrně přátelským provozováním a velkou veřejností, co by jim dovolilo, aby se mohli všeho odvážiti; něco, co by nebylo jako velké koncerty obchodní spekulací a skýtalo podobné ovzduší jako malířské výstavy. Toť nová meta, k níž by měla dojíti Národní společnost."

Nezdá se, že by již té mety byla dosáhla. Alespoň však slavně plnila úkol, který si vytkla. Za třicet let vytvořila v Paříži plejadu dobrých symfoniků a skladatelů hudby komorní a vybrané obecenstvo, které je schopno je chápati.[1]

1 V nejposlednější době založil značný zlomek členů Národní společnosti novou společnost se jménem *Société Musicale Indépendante (S. M. I.)*. Jejím cílem je vyplňovati jisté mezery, způsobené výlučností Národní společnosti tím, že bude povzbuzovati nové směry a objevovati francouzskému obecenstvu dnešní cizí hudbu. Zakládající výbor tvořili Louis Aubert, André Caplet, Roger Ducasse, Jean Huré, Charles Koechlin, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Emile Vuillermoz, předsedou pak byl Gabriel Fauré.

II. Velké symfonické koncerty.

Třebas bylo velmi naléhavé pro mladé francouzské skladatele, aby se sjednotili a tak vzdorovali všeobecné netečnosti, ještě naléhavější bylo, zaútočiti proti té netečnosti přímo a zanésti hudbu do nitra velké veřejnosti. Šlo o to, pokračovati v díle Pasdeloupově a doplniti je s větším smyslem uměleckým a v novém duchu.

Hudební nakladatel Georges Hartmann si uvědomoval, jaké síly se hromadí ve francouzském umění, i seskupil kolem sebe většinu talentů mladé školy — Franck, Bizet, Saint-Saëns, Massenet, Delibes, Lalo, A. de Castillon, Th. Dubois, Guiraud, Godard, Paladilhe, Joncières, — a začal je představovati veřejnosti. Najal divadlo Odéon a sestavil orchestr, jehož řízení svěřil Edouardu Colonnovi. A 2. března 1873 byl zahájen podnik *Concert National* hudebním matinée, na němž Saint-Saëns hrál svůj *Concerto en sol mineur* a Mme Viardot zpívala *Erlköniga* („Krále olší" — Roi des Aulnes) od Schuberta. Za první rok bylo pořádáno šest pravidelných koncertů; vedle toho dva duchovní koncerty se sbory byly věnovány Franckovu *Vykoupení* a Massenetově *Maři Magdaleně*. Roku 1874 odešli z Odeonu do Châteletu. Toto první tažení způsobilo hluk a přivábilo obecenstvo; ale finanční výsledky byly náramně nevalné.[1] Nakladatel Hartmann pozbyl odvahy a rozhodl se, že se podniku vzdá. Tu měl E. Colonne nápad, proměniti svůj orchestr ve společnost — *Association Artistique* — a pokračovati v tom pokusu na její vrub. Mezi zakládajícími umělci byli

1 Třeba poznamenati, že ceny míst byly tehdy mnohem lidovější nežli dnes; nejlepší stála tři franky.

Bruneau, Benjamin Godard, Paul Hillemacher. První doby byly velmi těžké; ale vytrvalost sdružení zvítězila nade všemi překážkami. Roku 1903 slavila své třicáté výročí. Za těch třicet let pořádala přes osm set koncertů a provozovala díla asi tří set skladatelů, z nichž polovice jsou Francouzi. Čtyři skladatelé, jejichž kusy byly v Châteletu nejčastěji hrány, jsou Saint-Saëns, Wagner, Beethoven a zvláště Berlioz.[1]

Berlioz je opravdu majetkem koncertů v Châteletu. Nejenom tam jeho skladby jsou častěji provozovány než jinde,[2] ale nikde pro ně nemají lepší pochopení. Orchestr Colonnův a jeho dirigent, nadaní velkým ohněm a horlivostí poněkud nevázanou, jsou leckdy jaksi nesví v dílech klasického rázu anebo klidného, soustředěného cítění. Za to však ku podivu dobře vyjadřují bouřlivý romantism Berliozův, jeho mocnou lyričnost, skvělou a jemnou barvitost jeho hudebních maleb a krajinek. Třebas má Berlioz také své místo na koncertech Chevillardových a na koncertech konservatoře, zůstává věren Châteletu dav berliozovců, jejichž nadšení nebylo dotčeno tažením, které od několika let podniká proti Berliozovi část francouzské kritiky vlivem mladých hudebních stran, d'indyovců a debussyovců.

V Châteletu se také zachovalo až podnes v obecenstvu nejvíce hudební vášnivosti. Poněvadž rozměry divadla jsou veliké a je značný počet laci-

1 Saint-Saëns byl hrán asi 340krát, Wagner 380krát, Beethoven 390krát a Berlioz 470krát.

Za tyto podrobnosti děkuji záznamům Charlesa Malherba a laskavosti Léona Petitjeana, jednatele podniku Concerts-Colonne.

2 Jediná *Damnation de Faust* tu byla v úplném provedení dávána 150krát za třicet let.

ných míst, je tu vždycky posluchačstvo mladých lidí, studentů a studentek, kteří jsou nejživějším obecenstvem, jaké jen lze viděti. Hudba je pro mnohé z nich něčím více než požitkem, je jim potřebou. Někteří strádají, aby si zašetřili na nedělní koncert. A kolik těch jinochů a dívek žije po celý týden jen myšlenkou na ty chvíle zapomenutí a hudebního opojení! Takového obecenstva ve Francii nebylo před rokem 1870. Je ctí koncertů Châteletu a také koncertů Pasdeloupových, že je z ničeho vytvořily.

Edouard Colonne nebyl pouze velkým vychovatelem hudebního vkusu ve Francii. Nikdo se nepřičinil více než on o to, aby byly sníženy ohrady, oddělující francouzské obecenstvo od cizího umění; a zároveň přispěl činně také k tomu, aby cizina poznala umění francouzské. Kdežto sám řídil koncerty po celé Evropě i v Americe, postupoval navzájem zase řízení orchestru v Châteletu velkým kapelníkům německým a cizím skladatelům, jako byli Richard Strauss, Grieg, Čajkovskij, Hans Richter, Hermann Levi, Mottl, Nikisch, Mengelberg, Siegfried Wagner a tolik jiných. Žádný dirigent neučinil více pro pařížskou hudbu za posledních 30 let. Je dobře nezapomínati na to.[1]

Koncerty Lamoureuxovy měly hned od počátku hodně jiný ráz nežli Colonnovy. Ten rozdíl souvisel s osobností obou dirigentů. Souvisel také s tím, že Lamoureuxovy koncerty, třebas vznikly o necelých deset let později nežli Colonnovy, znamenaly novou hudební generaci. Pokrok se totiž zatím dál ku podivu rychle; sotvaže byl probadán bohatý poklad hudby Berliozovy, již se spěchalo

1 Jak známo, má nyní při sobě Colonne jako pomocníka a budoucího nástupce Gabriela Pierné.

za objevováním světa wagnerovského. Bylo tu zapotřebí nového průvodce, obeznalého zvláště s tímto uměním a vůbec s uměním německým. Charles Lamoureux byl tím průvodcem. Již roku 1873 dirigoval skladby Bachovy a Händelovy na velkých koncertech, které pořádala *Société de l'Harmonie sacrée*. Sotvaže zanechal řízení orchestru v Opeře, zahájil 21. října 1881 v Theâtre du Château d'Eau činnost *Société des Nouveaux Concerts*.

Tyto koncerty měly s počátku co nejširší program, obsahujíce všechny druhy hudby a všechny školy. Na prvním koncertě se hrály skladby Beethovenovy, Händelovy, Gluckovy, Sacchiniovy, Cimarosovy a Berliozovy. Za první rok předvedl Lamoureux *Devátou symfonii* Beethovenovu, velkou část *Lohengrina* a díla četných francouzských hudebníků z mladé školy. Leckteré skladby od Laloa, Vincenta d'Indy a Chabriera byly u něho provozovány po prvé. Ale s obzvláštní zálibou se věnoval Lamoureux studiu partitur Wagnerových. A první poskytl ve Francii úplný poslech celých velkých kusů z Wagnera, tak zejména prvního a druhého jednání *Tristana* v letech 1884 až 1885. Boj o Wagnera nebyl tehdy ještě dobojován, jak ukazuje *Upozornění*, vytištěné na programech k *Tristanu*.

„Správa *Société des Nouveaux Concerts* si přeje toužebně, aby nedošlo ke srážkám při provozování druhého jednání *Tristana*, a proto prosí snažně a zdvořile posluchače, aby se před koncem jednání zdrželi všech projevů souhlasu i nesouhlasu."

Téhož roku řídil Lamoureaux v divadle Eden-Théâtre, do něhož byly koncerty přeneseny, prv-

ní pařížské provedení prvního jednání *Walküry*. V těchto koncertech vystoupil po prvé tenor Van Dyck, který měl později býti jedním z předních členů divadla bayreuthského. V letech 1886—1887 Lamoureux připravil a řídil jediné provozování *Lohengrina* v Edenu. Jak známo, pouliční demonstrace znemožnily další představení. Lamoureux se potom usadil v sále Cirque des Champs-Élysées, kde po jedenáct let pak dával koncerty, jimž se říkalo Concerts-Lamoureux. Šířil dále známost Wagnerova díla, zajišťuje si někdy přispění slavných umělců bayreuthských, mimo jiné zpěvaček paní Materna a Lilli Lehmann. Po sezoně r. 1897 chtěl Lamoureux rozpustiti svůj orchestr a jíti řídíti koncerty do ciziny. Ale orchestr se rozhodl, že bude v tom díle pokračovati se jménem *Association des Concerts-Lamoureux* a za řízení Lamoureuxova zetě Camilla Chevillarda. Lamoureux se ostatně opět brzo ujal řízení těch koncertů, které se vrátily do Théâtre du Château-d'Eau; a několik měsíců před smrtí, roku 1899, dirigoval v Nouveau-Théâtre pařížskou premiéru *Tristana*. Tak se mu ještě dostalo štěstí, že byl účasten úplného vítězství věci, za niž houževnatě bojoval skoro po dvacet let.[1]

Provedení Wagnerových skladeb pod taktovkou Lamoureuxovou náleží mezi nejdokonalejší, jichž se dostalo bayreuthskému mistru. Lamoureux měl zároveň smysl pro jednotu díla i velmi svědomitou péči o podrobnosti, jimiž se do té míry nevyznamenával orchestr Colonnův. Zato mu zase chyběl překypující zápal, s nímž tento provozoval

1 Tyto údaje byly srovnány se zprávou, kterou v lednovém čísle r. 1902 v *Revue Éolienne* uveřejnil Léon Bourgeois, jednatel výboru Sdružení koncertů Lamoureuxových.

skladby romantické. Rozuměl nevalně těm dílům; a ačkoli byl více nežli jeho soupeř odchován uměním klasickým, podával více jeho písmenko než jeho ducha; přistupoval k nim s pilnou titěrností, která zbavovala přízvuku i života takovou hudbu, jako je Beethovenova. Jeho přednosti i nedostatky ho určovaly k tomu, aby byl výtečným mluvčím mladé školy novowagnerovské, jejímž hlavním zástupcem ve Francii byl tehdy Vincent d'Indy s Emmanuelem Chabrierem. Lamoureux do jisté míry měl zapotřebí, aby byl sám řízen, buď již živou tradicí bayreuthskou, nebo myšlenkou živých a přítomných skladatelů; a nejlepší službou, kterou prokázal francouzské hudbě, bylo, že svou největší snahou o hmotnou dokonalost vytvořil orchestr, který byl podivuhodným nástrojem symfonickým.

Tu snahu o dokonalost převzal od něho i jeho nástupce Camille Chevillard, a jeho orchestr se ještě vytříbil. Možno říci, že dnes je nejlepší v Paříži. Chevillarda vábila více nežli Lamoureuxe čistá hudba; měl právem za to, že dramatická hudba zaujímá příliš mnoho místa na pařížských koncertech. V listě, který otiskl *Mercure de France* z ledna 1903, vytýká vychovatelům francouzského vkusu, že příliš pěstovali zálibu obecenstva v opeře a že dosti nebudili jeho zájem pro přednosti čisté hudby. „Čtyři namátkou vybrané takty Mozartova kvarteta mají větší výchovnou hodnotu nežli celá velkolepá operní scéna." — Nikdo v Paříži nediriguje lépe klasická díla, zvláště ona, která vynikají čistou klasickou krásou; i v Německu by bylo těžké nalézti tak jemně propracované provedení některých symfonických skladeb Mozartových a Händelových. Jeho orchestr si

ostatně zachoval výtečnost, kterou si získal ve wagnerovském repertoáru. Ale Chevillard mu propůjčil tepla a rytmické síly, jichž před ním nemíval. Jeho beethovenovské interpretace, třebas povrchní, jsou živé. Jako Lamoureux i Chevillard má málo smyslu pro romantická díla francouzská, pro Berlioze, a ještě méně pro Francka a jeho školu; zdá se, že má jen velmi umírněnou sympatii pro nejmladší proudy francouzské hudby. Rozumí však dobře romantikům německým, zvláště Schumannovi, který je jeho miláčkem. Vynasnažil se, aniž se mu to dobře podařilo, aby uvedl do Francie Liszta a Brahmse; byl u nás první, který opravdu upozorňoval na hudbu ruskou, jejíž skvělou a jemnou barvitost dovede výtečně podati. A jako Colonne, dovedl také přivolávati velké německé kapelníky: Weingartnera, Nikische, Richarda Strausse, který u něho řídil některá první pařížská provozování svých symfonických básní, *Zarathustry, Dona Quixota, Hrdinského života.*

Nic nebylo účinnější, aby byla dokonána hudební výchova našeho obecenstva, než to, jak se od deseti let na zdejších koncertech vystřídávali cizí kapelníci a virtuosové, při čemž bylo lze porovnávati jejich rozmanitý sloh a interpretaci. Nic tak nepřispělo ke zdokonalení pařížských orchestrů jako závodění, které takto nastávalo mezi jejich dirigenty a dirigenty cizozemskými. Nyní se mohou vyrovnati i nejlepším německým. Strunové nástroje jsou dobré, dřeva zachovala starou francouzskou převahu; plechy zůstávají slabinou našich orchestrů, třebas již učinily velké pokroky. Také lze kritisovati často vadné seskupení orchestru na podiu a nepoměr mezi jednotlivými nástrojovými skupinami — tím i mezi jednotlivými druhy

zvučnosti — z nichž některé jsou příliš málo početné, jiné přeplněné. Ale to jsou dnes tak trochu vady všeobecně evropské. Osobitě francouzská je bohužel nedostatečnost a špatná jakost sborů, jejichž pokrok daleko se nevyrovná pokroku orchestru. Tím směrem by se mělo dnes nésti hlavní úsilí našich koncertních ředitelů.

Koncerty Lamoureuxovy nebyly tak stálé jako châteletské. Bloudily ze sálu do sálu po celé Paříži, ze Zimního cirku do Letního, ze Château-d'Eau do Nouveau-Théâtre. V této chvíli jsou v Salle Gaveau, která je pro ně příliš malá. Přese všechen rozvoj hudby a hudebního vkusu nemá dosud Paříž koncertní síně, jakou má i nejmenší hlavní město kdekteré německé provincie; a tato hanebná nedbalost, nehodná umělecké pověsti Paříže, nutí symfonické společnosti, aby se utíkaly do cirků a do divadel, o něž se musí děliti s jinými sbory a jejichž akustika není vypočítána pro koncerty. Tak se stalo, že po šest let Chevillardovy koncerty byly bok po boku s music-hallem, majíce s ním společný vchod a jsouce odděleny pouze nedostatečně uzavřenou chodbou, takže se muzika břišních tanců mísila s *Adagiem* Beethovenovým a se scénami z *Tetralogie.* — Vedle toho skrovnost místností, v nichž se Chevillardovy koncerty musily skoro vždycky tísniti, byla vážnou překážkou, aby mohly míti obecenstvo lidové. A přece z parketu a galerií Nového divadla vzešlo v posledních letech, co bych mohl nazvati drobnou koncertovní válkou.[1] Byla to velmi zajímavá episoda v dějinách hudebního vkusu pařížského, i povím tu o ní několik slov. Ve všech zemích, zvláště

1 Jde o „koncert" (concerto), jakožto hudební druh. — P. př.

vždy v těch, které jsou nejméně hudební, se virtuos těší přízni obecenstva, často na újmu díla, které se provozuje; a z celé hudby nejraději mají hudebníka. Virtuos, jehož význam nesmíme podceňovati a který zaslouží vážnosti, interpretuje-li uctivě a s porozuměním genia skladatelova, měl velmi často, zejména v zemích románských, žalostný vliv na upadání hudebního vkusu; planá virtuosita zpustošuje umění. Doby nejapných fantasií a akrobatických variací již ovšem minuly. Ale v poslední době se virtuosita útočně vrací; skrývajíc se za vážné, klasické jméno „concerto", zaujala na symfonických koncertech, zvláště u Chevillarda, trochu příliš velké místo, jež by jí Lamoureux nikdy nebyl vyhradil. Odtud vznikla revolta části obecenstva, nejmladší a nejohnivější, která se jala protestovati a brzo nestranně vypískávala bez rozdílu virtuosy věhlasné i neznámé, každé „concerto", nechť bylo slavné nebo ošklivé; nic nenalézalo milosti v jejích uších, ani hra Paderewského, ani hudba Saint-Saënsova nebo velkých klasiků. Ředitelství koncertů si postavilo hlavu, marně se pokoušelo vypuditi pískající, zabrániti jim vstup do sálu. Zápas trval dlouho a kritika se ho účastnila. Přese svou směšnou přemrštěnost a trochu barbarství, která je obsažena v takových projevech obecenstva, odsuzujícího šmahem všechno, má ten spor svou zajímavost; dokazuje, jak zase byly ve Francii rozdmýchány hudební vášně. A takové vášně, byť i nespravedlivé, jsou plodnější a mají větší cenu nežli lhostejnost.

*

III. Schola Cantorum.

I koncerty Lamoureuxovy naplnily své poslání; jejich heroické období bylo uzavřeno. Vnutily Wagnera Paříži; a jako vždycky, Paříž přestřelovala a znala najednou jenom Wagnera. Francouzští hudebníci překládali do slohu Wagnerova myšlenky Gounodovy nebo Massenetovy. Pařížští kritikové mleli páté přes deváté teorie Wagnerovy, rozumějíce jim nebo nerozumějíce, častěji nerozumějíce. Když byl vkus pařížský wagnerovstvím přesycen, musil nutně nastati obrat; a nastal skutečně, hned roku 1890, nejprve v úzkém kruhu, jehož někteří členové bývali nebo byli dosud hudebníky, nejvíce prosáklými Wagnerovým vlivem. S počátku byl ten obrat neumělý a ohlašoval se navrácením k minulosti klasické a k velkým primitivům hudby.

Již dávno nechybělo pokusů v tom směru; ale žádnému se nepodařilo proniknouti do širšího obecenstva. Roku 1843 založil v Paříži Joseph Napoléon Ney, kníže Moskevský,[1] Společnost pro církevní a klasickou hudbu vokální. Tato společnost, již sám řídil ve svém paláci, si vzala za úkol prováděti vokální skladby ze 16. a 17. století.[2] — Roku 1853 zřídil Louis Niedermeyer v Paříži

1 „Prince de la Moskova" (autor píše „Moszkowa"), kterýžto titul si jeho otec, Michel Ney, vévoda z Elchingen, vybojoval za Napoleona na řece Moskvě (franc. Moskova nebo Moscova). — P. př.

2 Vydala v 11 svazcích sbírku starých skladeb, které provedla.

Před počinem knížete moskevského pořádal podobné historické koncerty s přednáškami Fétis — začaly roku 1832, neměly však úspěchu, a také Amédée Méréaux (roku 1842—1844).

École de musique religieuse et classique (Škola hudby duchovní a klasické), „která měla studiem klasických veleděl velkých mistrů 15., 16. a 17. století vychovávati zpěváky, varhaníky, ředitele kůru a hudební skladatele". A tato škola, podporovaná státem, se skutečně stala semeništěm řádných hudebníků. Měla mezi svými žáky některé, jejichž jména jsou dobře známa v dnešní hudbě jako skladatelů, dirigentů, varhaníků nebo dějepisců; jsou to mimo jiné Gabriel Fauré, André Messager, Eugène Gigout, Henry Expert. Saint-Saëns tam byl profesorem a stal se jejím předsedou. Asi 500 varhaníků, ředitelů kůru, profesorů hudby na konservatořích a středních školách francouzských tam bylo odchováno. Ale tato škola, velmi vážná a velmi skromná, která byla uprostřed všeobecného nevkusu útočištěm klasického ducha, nikdy se nesnažila působiti na širší obecenstvo a zůstala mu skoro neznáma.

Po pokuse Lamoureuxově roku 1873, provozovati velká chorální díla Bachova a Händelova, začal roku 1878 nejslavnější francouzský varhaník Alexandre Guilmant dávati v Trocadéru varhanní koncerty s orchestrem, věnované mistrům církevní hudby 17. a 18. století. Ale žalostná akustika sálu nemálo ublížila působivosti děl, která provozoval; a obecenstvo, které jen v nevalném počtu vyhovovalo jeho pozvání, zajímalo se patrně o ta veledíla s počátku jen jako o zjevy historické a jejich hluboký život mu unikal.

Konečně žák Franckův, Henry Expert, který roku 1882 započínal vydávati své podivuhodné spisy o dějinách hudby, položil roku 1884 základy k *Société J. S. Bach*, jež měla šířiti znalost staré hudby, od 12. do 18. století. Podařilo se mu zís-

kati pro ten podnik nejenom hlavní francouzské hudebníky, jako byl César Franck, Saint-Saëns, Gounod, nýbrž i cizí, jako byl Hans von Bülow, Čajkovskij, Grieg, Sgambati, Gevaert. Bohužel tato společnost, která byla jakýmsi prvním náčrtem toho, co později provedl Charles Bordes, zůstala neuskutečněným záměrem.

Širokého obecenstva se doopravdy začalo dotýkati staré umění teprve, když roku 1892 Charles Bordes založil *Association des Chanteurs de Saint-Gervais*, Spolek zpěváků od sv. Gervasia, v kterémžto kostele byl ředitelem kůru. Za okamžitý úspěch a hlučnou slávu děkovalo to dílo nejenom zdatnosti dirigentově, který se živým a pružným porozuměním uměleckým sdružoval smysl praktický, píli a velké nadání organisační; musíme je také přičítati celé řadě příznivých okolností. Především se již lidé nabažili wagnerovství, jak jsme výše o tom mluvili, a potom vznikalo právě nové umělecké náboženství po smrti Césara Francka, kolem památky toho velkého umělce.

Není zde místa, abych oceňoval genia Franckova; ale nedovedeme chápati hudební vývoj pařížský za posledních patnáct let, jestliže si neuvědomíme, jaký význam mělo jeho výchovné působení. Varhanní škola na pařížské konservatoři, v níž Franck roku 1872 nastoupil na místo svého bývalého učitele Benoista, byla po dlouhou dobu, jak praví Vincent d'Indy,[1] opravdovým střediskem komposičních studií na konservatoři. Mnozí z jeho kolegů nikdy nechtěli uznávati, že

1 Údaje, které následují, uvedl Vincent d'Indy v přednášce, konané 20. února 1903 na École des Hautes Études sociales; později z ní vznikla kapitola v jeho knize *César Franck* (1906).

by byl jedním z nich ten profesor, který byl tak smělý a viděl v umění něco jiného než výnosné řemeslo. A César Franck opravdu nebyl *z nich*. Dávali mu to cítiti. „V té době, totiž mezi lety 1872 a 1876 tři stolice tak zvané vysoké hudební komposice byly obsazeny profesory, kteří se velmi málo hodili pro ten úřad. Jeden byl Victor Massé, skladatel snadných komických oper, nemající nejmenšího porozumění pro symfonii, který byl neustále churav a dával se zastupovati jedním ze svých žáků. Druhý, Henri Reber, obstarožný hudebník s úsudkem úzkým a pánovitým. Třetí konečně, François Bazin, který nebyl schopen ve fugách svých žáků rozeznávati odpověď nesprávnou od správné, a jehož největší slávou bylo, že napsal *Cestu do Číny* (Voyage en Chine). Nelze se tedy diviti, že šlechetné vyučování Franckovo, založené na Bachovi a Beethovenovi, ale připouštějící také každý vzlet, každou novou ušlechtilou snahu, již v té době k sobě vábilo mladé duchy, nadané širší myslí a opravdu zamilované do svého umění. Tak tedy, aniž to sám tušil, ten mistr svedl k sobě takřka všechny síly upřímně umělecké, které byly roztroušeny po jednotlivých odděleních konservatoře, ani nemluvě o žácích, které měl zvenčí."

Mezi žáky, jimž se dostalo přímo jeho výuky,[1] byli Henri Duparc, Alexis de Castillon, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Pierre de Bréville, Augusta Holmès, Louis de Serres, Charles Bordes, Guy Ropartz, Guillaume Lekeu. Dodáme-li, že vliv tohoto vyučování pociťovali více nebo méně i jeho žáci ze školy varhanní, mimo jiné Samuel Rousseau, Gabriel Pierné, Auguste Chapuis, Paul

1 Úplný jejich seznam je v knize Vincenta d'Indy.

Vidal, Georges Marty, a také virtuosové, kteří s ním žili po nějaký čas v důvěrném styku, jako Arnaud Parent a Eugène Ysaye, jemuž Franck věnoval svou houslovou sonátu, — pomyslíme-li konečně, že i z umělců, kteří nebyli jeho žáky, celá řada nejslavnějších, jako Gabriel Fauré, Alexandre Guilmant, Emmanuel Chabrier, Paul Dukas, neunikla jeho působení, vidíme, že skoro celé to hudební období v Paříži vycházelo ze Césara Francka. A také „z velké části s úmyslem, aby pokračovali v jeho výuce", založili tři ze žáků nebo přátel Franckových, Alexandre Guilmant, Charles Bordes a Vincent d'Indy, roku 1894 — čtyři léta po jeho smrti — školu, zvanou *Schola Cantorum*, která se od té doby nepřestala hlásiti k jeho jménu.

„Náš vážený a milovaný otec Franck," pravil Vincent d'Indy v jedné řeči, „je tak trochu dědečkem této *Schola Cantorum*, neboť se snažíme užívati zde dále jeho způsobu vyučování."[1]

Působení Franckovo bylo dvojího druhu: umělecké a mravní. Jednak byl obdivuhodným učitelem hudební architektury, mohu-li tak říci; vytvořil školu symfonie a komorní hudby, jakou Francie dosud nikdy neměla a která v některém směru byla novější a smělejší nežli škola symfoniků německých. Jednak svou povahou měl nezapomenutelný vliv na všechny, kdo ho znali. Jeho hluboká víra, jeho krásná víra, shovívavá a jasná, jako by z něho vyzařovala vůkol. Katolická strana, v níž se tehdy ve Francii projevovalo jakési obrození, pokoušela se po jeho smrti zabrati ho

1 *Tribune de Saint-Gervais*, listopad 1900

celého pro sebe. Již jinde jsme řekli,[1] že se tak zúžuje duch Franckův, jehož půvabem právě bylo, že harmonicky sdružoval víru se svobodou, a který své sympatie umělecké neomezoval na jediný ideál.[2] Co však v něm bylo náboženského, bylo ve shodě s dosti mocným hnutím jeho doby, stalo se tedy nutné, že ta jediná stránka jeho genia první byla zdůrazňována a že církevní hudba první měla prospěch z jeho působení. Proto také v prvních manifestech ústavu *Schola Cantorum* se mluvilo jen o reformě hudby duchovní, která měla být přivedena opět ke svým starým vzorům.[3] Prvním pravidlem bylo toto: „Gregoriánský zpěv má zůstati pro všechny časy pramenem a základem chrámové hudby, a bude tak jedinou zásadou, podle níž ji bude lze zdravě posuzovati."[4] — Přece

1 Viz předcházející článek o *Vincentu d'Indy.*

2 Syn skladatelův George César-Franck marně se ohražoval proti tomu, aby si jeho otce osobovala jedna strana:

„Kdybychom věřili takovým spisovatelům, kteří horlivě všechno zjednodušují a odvozují z jediného principu, byl César Franck mystikem, jehož skutečným oborem byla chrámová hudba. Nic není nesprávnějšího. Obecenstvo je příliš simplistické. Příliš rádo nalepuje cedulky. Posuzuje skladatele podle jednoho díla nebo podle jedné skupiny děl a zařadí ho jednou provždy... Ve skutečnosti můj otec pěstoval všechny druhy. Jako dokonalý hudebník ovládl všechny komposiční formy. Psal hudbu duchovní i hudbu světskou, melodie, tance, pastorale, oratoria, symfonické básně, symfonie, sonáty, tria, opery. Nevložil sebe snad do jednoho díla a do jiného nikoli; vyjadřoval sebe všude." *(Revue d'Histoire et de critique musicale,* srpen—září 1901.)

3 „*Schola Cantorum* má za účel vytvořiti moderní hudbu, opravdu hodnou katolické církve." (První číslo časopisu *Tribune de Saint-Gervais,* měsíčníku, jejž vydává *Schola Cantorum,* leden 1895.)

4 *Schola* se tu opírala o značnou práci, kterou již v tichosti po padesát let konali francouzští benediktini v opat-

však jen k tomu přidávali hudbu *alla Palestrina* a takovou, která je ve shodě s těmi zásadami a inspiruje se těmi příklady. — Ty archaické názory nemohly ovšem vytvořiti novou duchovní hudbu; alespoň však přispěly k obnovení starého umění. Úředního potvrzení se jim dostalo ve známém breve papeže Pia X., jímž se reformuje chrámová hudba.

Než tak úzký ideál umělecké působnosti by nebyl postačil, aby zajistil úspěch *Scholy* a nebyl by podřídil její autoritě obecenstva, které, nechť se cokoli říká, zůstávalo nevalně náboženské, a které se o staré církevní umění mohlo zajímati jen na chvíli, z módy. Duch zvědavosti a smysl pro moderní život zvítězily poznenáhlu nad těmito zásadami. Po zpěvech palestrinských a gregoriánských, jež byly provozovány v kostele svatého Gervasia za velikonočního týdne, byl hrán Carissimi, Schütz, italští a němečtí mistři ze 17. století. Potom přišly kantáty Bachovy, jež Bordes provozoval v sále d'Harcourtově; přivábily značný dav posluchačstva a zavedly znovu v Paříži kult toho velkého mistra. Pak došlo na Rameaua a Glucka. Konečně se tu vystřídala celá stará hudba, světská i duchovní. A od původní školy, věno-

ství Solesmes, a o obnovu gregoriánského zpěvu, kterou v letech 1850—1860 započal Dom Guéranger, první opat solesmeský, v níž pak pokračoval Dom Jausions a Dom Pothier, opat v Saint Wandrille, který roku 1883 vydal *Mélodies Grégoriennes, Liber Gradualis, Liber Antiphonarius*, kterou pak konečně dokonal Dom Schmitt a Dom Mocquereau, převor solesmeský, který započal roku 1889 monumentální vydávání *Paléographie Musicale*, z níž do roku 1906 vyšlo devět dílů. Tato velká benediktinská škola byla chloubou francouzské musikologie naší doby. Nyní je z Francie vyhoštěna.

vané pěstování staré hudby chrámové, jejíž počátky byly tak skromné,[1] pokročilo se k záměru „umělecké školy, vyhovující moderním potřebám", již Vincent d'Indy, zvolený roku 1900 předsedou *Scholy,* se rozhodl založiti v nových rozsáhlejších místnostech v rue Saint Jacques.

Program této nové školy načrtl d'Indy ve své zahajovací řeči 2. listopadu 1900. Dějiny v něm kladl za základ hudební výuky:

„Umění," pravil, „na své cestě řadou věků je mikrokosmem, který jako celý svět prožívá po sobě období mládí, dospělosti, stáří, který však nikdy neumírá a ustavičně se obnovuje. Není to uzavřený kruh, nýbrž závitnice, která neustále stoupá a neustále se šíří. Chci, aby naši žáci zachovávali týž postup, jakým šlo samo umění; když tak za svých studií projdou proměnami, jimiž prošlo umění za jednotlivých století, vyjdou odtud tím lépe vyzbrojeni pro novodobý zápas, že jaksi prožijí nejprve celý život umění a osvojí si v přirozeném pořádku formy, které logicky po sobě následovaly v jednotlivých obdobích uměleckého vývoje."

Chtěl této soustavy užíti jak u budoucích skladatelů, tak u budoucích instrumentistů a zpěváků. „Neboť i pro tyto je stejně užitečné, aby dovedli zpívati řádně liturgickou monodii anebo dovedli zahráti v náležitém slohu sonátu Corelliho,

1 Když Charles Bordes otevřel v rue Stanislas první *Schola Cantorum,* byl beze vší podpory, téměř bez peněžních prostředků, maje v pokladně přesně 37 franků 50 centimů. Uvádím tu podrobnost, aby si čtenář mohl představiti, jakou podivuhodnou odvahu a jaké přesvědčení měl Charles Bordes.

jako je prospěšné skladatelům, aby studovali stavbu moteta nebo suity." — Vedle toho měl všechny žáky bez rozdílu k tomu, aby se účastnili kursu vokálního. — Konečně vytvořil zvláštní kurs, ve Francii zcela nový, kurs dirigentský. — Jeho cílem, jak výslovně prohlašoval, bylo obnoviti moderní hudbu znalostí minulosti.

„Kam půjdeme," říkal, „čerpati životnou mízu, která nám dá formy a formule opravdu nové? Není nesnadné objeviti ten pramen; nehledejme jinde nežli v dekorativním umění gregoriánů, v architektonickém umění doby palestrinské, ve výrazném umění velkých Italů 17. století. Tam a *pouze tam* nalezneme melodické obraty, rytmické kadence, harmonickou výzbroj opravdu novou, dovedeme-li užíti těch živných šťav v našem moderním duchu. Za tímto účelem přikazuji všem žákům naší školy bedlivé studium starodávných forem, protože *ony jediné* jsou schopny dáti naší hudbě prvky nového života, založeného na bezpečných, zdravých a pevných základech."[1]

Tento velký uvědomělý eklekticism byl velmi vhodný k tomu, aby rozvinul ducha kritického, poněkud méně k tomu, aby vytvořil svérázné osobnosti. Každým způsobem ukládal výtečnou kázeň hudebnímu vkusu; a ve skutečnosti byla od té doby *École supérieure de musique* v rue Saint-Jacques novou konservatoří, modernější i odbornější zároveň nežli druhá konservatoř — ostatně ne mnohem svobodnější, snad i nesvobodnější, poněvadž přesvědčenější. Rozvinula se značně. Roku 1896 měla 21 žáků, roku 1908 již 320. Nej-

1 *Tribune de Saint-Gervais*, listopad 1900.

věhlasnější hudebníci a musikologové tam vyučovali. Sám Vincent d'Indy se podjal přednášky o komposici.[1] A za tu krátkou dobu působnosti může se již *Schola* honositi, že z ní vyšli mladí skladatelé jako A. Roussel, Déodat de Séverac, Gustave Bret, Labey, Samazeuilh, R. de Castéra, Sérieyx, Alquier, Coindreau, Estienne, Le Flem a Groz.[2]

Vedle své působnosti vyučovací vykonávala *Schola* neobyčejně horlivou činnost propagační koncerty a publikacemi. Od svého založení do roku 1904 koncertovala dvěstěkrát ve 130 městech venkovských a přes 150 koncertů pořádala v Paříži, z nichž 50 orchestrálních se sbory, 60 varhanních a 40 komorních. Tyto koncerty, jichž se věrně účastnilo horlivé a vybrané posluchačstvo, byly školou pro veřejný vkus. Nesmíme na nich hledati dokonalé provedení,[3] ale velké porozumění pro interpretaci a náruživý zájem pro velká díla minulosti. Byl tam vzkříšen *Orfeo* Monteverdův a jeho *Incoronazione di Poppea*, po tři sta let zapomenuté; a vlivem hnutí, které rozpoutala opětná provozování hudby Rameauovy *Scho-*

1 Dnes je na *Schole* devět komposičních kursů (5 pro muže, 4 pro ženy). Vincent d'Indy z nich vede osm, vedle zvláštního kursu orchestrálního.

2 Musíme k nim připočísti soukromé žáky Vincenta d'Indy, jako je Witkowski a Albéric Magnard, jeden z prvních skladatelů nynější doby.

3 Orchestr je většinou složen z žáků. Finanční zařízení je tu tak velkomyslné, že za zkoušky i představení jsou žáci odměňováni; jednotlivé položky se jim zapisují na jejich účet. Tak má *Schola* vedle žáků bezplatných (stipendistů, boursiers) ještě velký počet nemajetných žáků, kteří si těmito koncerty zaplatí téměř celé školné. „Koncerty jsou především estetickým cvičením pro žáky, a pak prostředkem, jak jim opatřiti skoro bezplatné vyučování."

lou,[1] byl vypraven *Dardanus* v Dijonu, řízením d'Indyho, *Castor a Pollux* v Montpellieru řízením Bordesovým, a pařížská opera dávala roku 1908 *Hippolyta a Aricii.* Jakési odbočkové *Scholae* byly založeny v Lyonu, Marseilli, Bordeaux, Avignonu, Montpellieru, Nancy, Épinalu, Montluçonu, Saint-Chamondu, v Saint-Jean-de-Luz.[2] S pařížskou školou bylo spojeno nakladatelství. Vydává revue, jako je *Tribune de Saint-Gervais,* staré skladby hudební, jako byly *Anthologie des maîtres religieux primitifs des XVe, XVIe et XVIIe siècles,* již řídil Charles Bordes, *Archives des maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles,* jež řídili Alexandre Guilmant a André Pirro, *Concerts spirituels de la Schola,* d'Indyho nové vydání *Orfea* a *Incoronazione di Poppea,* — vydává však i hudbu moderní jako *Collection du chant populaire, Répertoire moderne de musique vocale et d'orgue,* zvláště pak „vzájemnou edici", *Édition mutuelle,* již si vydávají sami skladatelé, zůstávajíce majetníky svých skladeb.

Je to podivuhodný souhrn činnosti; a předpokládá takovou dávku obětavosti, že bychom nevypadali hezky, kdybychom se přidávali ke kritikám, které na sebe *Schola* v poslední době uvalila a

1 Dokonce provozovala *Schola* v přírodě Rameauovu *Guirlande.*

2 K tomuto seznamu můžeme přidati zpěvácká sdružení v Nantes a Besançonu, což jsou podobné společnosti jako *Chanteurs de Saint Gervais.*

Konečně lze spojiti s hnutím *Scholy* samostatnou společnost, založenou v Paříži na podnět bývalého žáka *Scholy* Gustava Breta, totiž *Société J.-S. Bach,* která se od roku 1905 věnuje provozování velkých děl Bachových. Není také nejmenší její zásluhou, že přispěla k vytvoření zdatných sborů ochotnických po způsobu zpěváckých spolků německých.

kterých leckdy zasluhovala. Malichernosti nalezneme i u velikých umělců, a nedokonalosti v kterémkoli lidském díle; nedostatky jsou patrné zejména po vítězství. *Schola* neuniká krisi růstu, jíž prochází každé dílo, které vítězí a trvá. Náhlým onemocněním a předčasným odchodem zakladatele díla, toho, kdo zůstal jeho duší, Ch. Bordesa, přepracovaného úmornou lopotou, jíž téměř sám konal po deset let, byla *Schola* připravena o jednu ze svých nejčinnějších sil, a snad i nejpotřebnějších k jejímu harmonickému rozvoji.[1] Ale Vincent d'Indy, který ve svém velkodušném apoštolství dále řídí *Scholu* rukou pevnou a neumdlévající, přese svou mnohostrannou činnost skladatelskou, profesorskou a dirigentskou, je nejbezpečnějším a nejspolehlivějším vůdcem pro mladou hudební školu francouzskou. A jestliže vinou své poněkud abstraktní mysli, své bojovnosti a jistých předsudků, které nejsou vždycky hudební, kloní se někdy k ideálu neproměnné víry, — jestliže někdy jeho žáci, znetvořujíce nevědomky jeho myšlenku, ocitají se v nebezpečí, že se octnou v rozporu s neustále se obnovujícím proudem života,

1 Charles Bordes neopustil nikterak hned bojiště. Jsa nucen, aby se pro své zdraví uchýlil na jih, založil ihned v listopadu 1905 *Scholu* v Montpellieru. Od té doby tam rok co rok pořádá asi patnáct koncertů; provedl tam kantáty Bachovy, jednotlivá jednání z Rameaua a Glucka, Franckova Oratoria, Monteverdova *Orfea.* Roku 1906 hrál v přírodě Rameauovu *Guirlande.* V lednu 1908 provozoval *Castora a Polluxe* v montpellierském divadle. Ten neuvěřitelně horlivý muž, jehož nic nedovedlo ochabiti, zamýšlel založiti v Montpellieru odbornou divadelní školu, jež by uvedla znova na scénu operu ze XVII. a XVIII. století, když smrt ho sklátila v listopadu 1909 ve věku 44 let, a oloupila tak francouzské umění o jednoho z nejlepších a nejnezištnějších služebníků.

jsem přesvědčen, že to jsou jen přechodné záchvaty oprávněné snad reakce proti opačným výstřelkům, a že se *Schola* dovede vyhnouti úskalí, o něž ztroskotalo již tolik bývalých revolucionářů, z nichž se přes den stávají konservativci. Nechť se nikdy neuzavírá do školské aristokracie, nechť otevře dokořán své dveře, a nechť vlídně přijímá všechny mladé síly hudební, byť i jejich ideál byl docela jiný než ideál její. Jde při tom o její budoucí pověst a o život francouzského umění.

IV. Společnost pro komorní hudbu.

Rovnoběžně s velkými koncerty hudby symfonické a novými konservatořemi vznikaly společnosti, jejichž snahou bylo, aby Paříž poznala a oblíbila si hudbu komorní. Tato hudba, v Německu tak rozšířená, chyběla Paříži skoro docela před rokem 1870. Jako jedni z prvních se již roku 1852 sdružili houslista Maurin a violoncellista Chevillard ve společném kultu posledních Beethovenových kvartet *(Société des derniers quatuors de Beethoven)*. Ale jejich koncerty vábily jen úzký kruh posluchačů;[1] a širší obecenstvo si o té společnosti povídalo, že se věnuje barokní, nesrozumitelné hudbě, kterou napsal hluchý.

Skutečným zahajovatelem komorní hudby v Paříži byl Émile Lemoine, který založil společnost *La Trompette*. Sám vypravoval dějiny svého díla.[2]

1 Je pravda, že jakost obecenstva byla náhradou za množství. Přicházel na ně Berlioz a jeho přátelé Damcke a Stephen Heller; a po jednom provedení kvarteta *es-dur*, jehož adagio ho nesmírně vzrušilo, zvolal všecek bez sebe: „Co bylo tomu člověku? Měl všecko a druzí nemají nic!"

2 *Revue Musicale*, 15. října 1903.

Byl inženýrem, odchovancem École Polytechnique; již na technice utvořil s několika druhy (kolem roku 1860) kvarteto přesvědčených ochotníků, ale nevelkých virtuosů. Ta malá společnost se pravidelně scházela, a zdokonalujíc se poznenáhlu, činila své produkce přístupné četnějšímu a četnějšímu obecenstvu; takový byl vznik *Trompetty*. Doba zdaru jí nastala, když ji poznal mladý tehdy Saint-Saëns, oblíbil si to ovzduší a stal se důvěrným přítelem Lemoinovým; vzbudil pro *Trompettu* zájem nejvěhlasnějších umělců a získal jí jejich přispění. Mezi těmi přáteli z nejprvnější doby byli Alphonse Duvernoy, Diémer, Pugno, Delsart, Breitner, Delaborde, Ch. de Bériot, Fissot, Marsick, Loëb, Rémy, Holmann. Majíc takové příznivce, nabyla *Trompette* brzo pověsti v hudebním světě, „a měla v klasické hudbě komorní podobný poloofícielní význam jako Société des Concerts du Conservatoire v klasické hudbě orchestrální. Rubinstein, Paderewski, Eugène d'Albert, Hans von Bülow, Arthur de Greef, paní Essipoff, paní Menter nikdy neopominuli dáti se tam slyšeti, když zavítali do Paříže; pro umělce to bylo jakýmsi vysvěcením, když se jeho jméno objevilo na programu *Trompetty*." Taková společnost zajisté velice přispěla k rozšíření klasické hudby komorní v Paříži.

„Klasická hudba," píše Lemoine, „byla tak málo známa hudebnímu obecenstvu, že ani obecenstvo *Trompetty*, které přece bylo velice vybrané, nechápalo naprosto posledních kvartet Beethovenových; a moji přátelé si mě dobírali, že mám zálibu v hádankách. Proto nicméně jsem zařazoval jedno z těch velkých děl na pořád každého

koncertu. A leckdy jsem opakoval totéž dílo ve dvou ve třech koncertech po sobě, soudil-li jsem, že se mu nedostalo náležitého porozumění. V takovém případě jsem říkal před provedením: Zdálo se mi, že to a to dílo nebylo dosti pochopeno minule; ježto je to div umění, je jisto, že váš dojem pochází odtud, že jste ho dostatečně neznali. Proto jsem je znovu pojal do dnešního programu."[1]

Těchto koncertů sonát, trií, kvartet se pravidelně účastnilo pět až šest set posluchačů, — z největší části studentů, techniků a universitánů — kteří se stali jádrem obecenstva velmi obeznalého s komorní hudbou a náruživě si ji oblibujícího.

Po příkladu Emila Lemoina byla pomalu zakládána i jiná kvartetová sdružení; a nyní je jich tak mnoho, že by bylo nesnadné všechny je vyjmenovati. — Potom, jako ve společnostech pro symfonické koncerty ušlechtilá zvědavost vedla v posledních letech naše francouzské kapelníky, že se časem dávali zastupovati u dirigentského pultu svých orchestrů svými kolegy německými nebo ruskými, vznikla roku 1901 *Nouvelle Société Philharmonique de Paris* na podnět dr. Fränkela a za vedení Emmanuela Reye, jejímž účelem bylo, zváti do Paříže přední kvarteta cizí. A ani v tomto případě nebyl menší užitek nežli v onom z plodného soupeření mezi kvartety francouzskými a

1 Jméno *Trompette* se také stalo příčinou obohacení komorní hudby, do níž byla zavedena trubka jako koncertní nástroj. V souvislosti s tím napsal Saint-Saëns svůj krásný *Septuor* pro klavír, trubku, dvojí housle, violu, violoncello a basu, a Vincent d'Indy svou malebnou *Suite en ré* pro trubku, dvě flétny a smyčce.

zahraničními a z přesnějšího porozumění, jež jsme od nich získali pro nejintimnější díla německé hudby.

V. *Hudební věda a vysoké školství.*

K tomuto hnutí, jež se dálo mezi umělci, se přidali i učenci a hudba konečně pronikla i do vysokého školství.

Nebylo to bez obtíží. Hudba nebyla vážnými lidmi považována za vážné studium. Bylo to umění pro potěšení, společenský talent; byla by bývala k smíchu myšlenka, učiniti z ní předmět vědeckého vyučování. Až podnes všeobecné dějiny umění odmítají vyhraditi jí sebemenší místo. Ostatní umění se rozhořčovala nad takovou společnicí; byla to věčná hádka učitelů pana Jourdaina:

„A je všeobecně známo, jak pravil učitel šermu, v jaké vážnosti máme býti ve státě; a jak šermířství převyšuje nesmírně všechny zbytečné vědy, jako je tanec a hudba.“[1]

První profesorská stolice hudební estetiky a hudebních dějin byla zřízena až po válce 1870, a to na konservatoři.[2] Až do posledních let byla jediná významnější v Paříži. Od roku 1878 na ní velmi úspěšně působil Bourgault-Ducoudray. Jak je však přirozené na hudební škole, byl ráz těch přednášek ani ne tak vědecký jako umělecký; je

1 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*. — Pozn. překl.
2 12. září 1871 na návrh Ambroise Thomase. Byla svěřena Barbereauovi, který však zastával pouze rok tento úřad. Jeho nástupcem byl Gautier, profesor harmonie a doprovodu, jehož r. 1878 vystřídal Bourgault—Ducoudray.

to jakási ilustrace praktické výuky konservatorní. — Pokud pak jde o celek hudební kritiky pařížské, měla před třiceti lety ráz skorem čistě literární bez odbornějších technických a historických vědomostí.

I tu, na vědecké půdě jako na půdě umělecké, vyrostlo po válce (1870) nové pokolení hudebníků, skupina historiků a estetiků hudby, jakých Francie dosud nikdy nemívala. Kolem roku 1890 začaly jejich práce být uveřejňovány tiskem. Henry Expert vydával své velkolepé dílo *Maîtres Musiciens de la Renaissance*, v němž křísil celé století francouzské hudby. Alexandre Guilmant a André Pirro činili opět přístupnými díla našich varhaníků ze 17. a 18. století. Pierre Aubry studoval hudbu středověkou. Obdivuhodné publikace benediktinů solesmeských vzbouzely na *Schole* i mimo ni zálibu ve studiu hudby duchovní. Pracovitost a bezpečné vzdělání Michela Breneta se dávaly do všech období dějin hudby. Julien Tiersot zahajoval dějiny francouzské lidové písně a vyhrabával z prachu zapomenutí hudbu revoluční. Nakladatel Durand chystal svá velká vydání Rameaua a Couperina. Kolem roku 1893 byla hudba uvedena na Sorbonnu mladými profesory, kteří si ji obrali za předmět svých doktorských disertací (thèse de doctorat).[1]

1 První tři hudební disertace, konané na Sorbonně, byly: Jules Combarieu: O vztazích mezi poesií a hudbou, Romain Rolland: Počátky opery před Lullym a Scarlattim, Maurice Emmanuel: O řecké orchestice. Po několika letech následovaly další. Louis Laloy: Aristoxenes Tarentský a řecká hudba, Jules Écorcheville: O hudební estetice, od Lullyho k Rameauovi, a o instrumentální hudbě francouzské v XVII. století, André Pirro: O estetice J. S. Bacha, Charles Lalo: Náčrt vědecké hudební estetiky.

Hnutí studií hudebních rychle mohutnělo, a První mezinárodní hudební kongres, konaný v Paříži za mezinárodní výstavy roku 1900, zjevil historikům hudby jejich sílu. Za několik let byla všude organisována hudební nauka. Nejprve to byly veřejné přednášky Lionela Dauriaca a Georgese Houdarda na Sorbonně, Aubryho, Gastouéa, Pirroa, d'Indyho na *Schole* a na *Institut Catholique.* Potom roku 1902 vznikla malá fakulta při *École des Hautes Études sociales,* seskupujíc hlavní francouzské musikology. Konečně roku 1900 byly také zřízeny dvě řádné stolice pro dějiny hudby a hudební estetiku na Collège de France a na Sorbonně.

Stejně rychlý byl rozvoj hudební kritiky. Profesoři universitní, bývalí žáci École normale supérieure (profesorské pedagogium) anebo École des Chartes (učiliště archivální), jako Henri Lichtenberger, Louis Laloy, Pierre Aubry, užívali při zkoumání minulých i nových děl cenných metod historické kritiky. Neobyčejně vzdělaní ředitelé kůru a varhaníci, jako André Pirro a Gastoué, skladatelé jako Vincent d'Indy, Dukas, Debussy a někteří jiní, podávali rozbor svého umění s takovou mistrností, že čtenáři lze vniknouti do nejniternějšího ledví umělecké prakse. Množila se díla o hudbě. Nalezlo se dosti obecenstva a celá plejada věhlasných spisovatelů, že bylo lze podniknouti hned dvě životopisné sbírky hudebníků, jež současně začali vydávati dva nakladatelé, že začalo vycházeti hned pět nebo šest dobrých hudebních revuí vědeckého rázu, z nichž leckterá by mohla závoditi s nejlepšími německými. Konečně i francouzská sekce *Mezinárodni hudebni společnosti* (Société Internationale de Musique,

S. I. M.), založené roku 1899 v Berlíně, aby udržovala stálé styky mezi odborníky všech zemí, nalezla u nás tak příznivou půdu, že počet jejích členů v samé Paříži již překročil sto.

VI. Hudba a lid.

Hudba tedy zčásti si opět dobyla svého místa ve vysokém školství a ve vzdělanectvu. Zbývalo ještě, aby jí bylo dáno i v ostatním školství, mnohem opozdilejším — zvláště ve školství středním. — Zbývalo ještě, aby pronikla do života národního, do školství obecného. Byl to nesnadný úkol ve Francii, kde umění vždycky mívalo aristokratický ráz. Úkol, o nějž nejenom stát, ale ani hudebníci se valně nestarali. Republika jako monarchie udržovala hudbu mimo lid. V některé příčině byl dokonce učiněn krok nazpět za posledních třicet let v pokusech o lidovou výchovu hudební. Na bývalých koncertech Pasdeloupových se platilo 75 centimů za poslední místa, a za to se sedělo. V leckterém dnešním velkém koncertě symfonickém jsou poslední místa po dvou a čtyřech francích.[1] Proto také lid, který chodíval na koncerty Pasdeloupovy, naprosto nechodí na velké koncerty nynější.

Musíme tudíž jen chváliti počin Victora Charpentiera, který v březnu 1905 se odvážil založiti ochotnickou symfonickou společnost, *L'orchestre*, která započala dávati velké lidové koncerty bez vstupného. A v té Paříži, kde by před čtyřiceti lety bylo bývalo nesnadné sestaviti dvě, tři ochotnická kvarteta, dovedl Victor Charpentier sesku-

1 Čtenář nechť nezapomíná, že jde o poměry předválečné; v dnešní měně to znamená asi 20 a 40 Kč. — P. př.

piti 150 dobrých instrumentistů,[1] kteří za řízení jeho, Camilla Saint-Saënse nebo Gabriela Fauréa dávali již 17 bezplatných koncertů, z nich 10 v Trocadéru.[2] Jest si přáti, aby stát podporoval poněkud účinněji než dosud podnik tak velkomyslně lidový.[3]

Několikrát byl již učiněn pokus, založiti lidové divadlo lyrické (lidovou operu). Ale až do posledních let se žádný nezdařil. Po prvé se o to

1 Z toho 90 houslistů, 15 violistů a 15 violoncellistů; mnohem obtížnější je, bohužel, získati hráče na dřevěné a plechové nástroje.

2 Hrají na nich hudbu klasickou (Bacha, Händela, Glucka, Rameaua, Beethovena) i hudbu moderní (Berlioze, Saint-Saënse, Dukase atd.).

L'Orchestre se usídlil v bývalé dominikánské kapli ve Faubourg-Saint-Honoré, která mu byla postoupena.

3 V posledních letech se v Paříži velmi rozmohly koncerty za lidové ceny — některé po způsobu německých *Restaurationskonzerte*, jako jsou Concerts-Rouge, Concerts-Touche atd., na nichž se hraje symfonická hudba klasická i moderní. Jsou v plném rozvoji a sklízejí veliké úspěchy. Nicméně je od těch pokusů, které ostatně přivabují skoro čistě jen obecenstvo měšťanské, velmi daleko k takovým londýnským produkcím Händelových oratorií, kde jsou místa po 30, 60 centimech.

Stejně nepřičítám velkého významu šlechetnému, ale ne vždy dobře rozváženému hnutí Lidové university (Universités populaires), kde od roku 1886 řada ochotníků, lidí z velkého světa i umělců, se dává slyšeti a chce zasvěcovati lid do nejsložitějších leckdy a nejaristokratičtějších děl umění klasického nebo dekadentního. Třebas musíme vzdáti čest tomu apoštolování, musíme říci, že prokazuje více dobré vůle nežli praktického smyslu. Nejde o to, aby se lid pobavil — ještě méně, aby se nudil. — Jde o to, aby se učil chápati hudbu.

Není to vždycky pohodlné. Není to dílo hřmotné akce, nýbrž oddanosti a trpělivosti. Dobrý úmysl nepostačí. Víme, jak nakonec ztroskotal *Conservatoire populaire de Mimi Tinson*, založený Gustavem Charpentierem, aby hudebně vzdělával pařížské dělníky.

pokoušeli roku 1847. Carvalho měl se svým Théâtre-Lyrique, které přece dávalo pamětihodná představení, jako byl Gounodův *Faust* a Gluckův *Orfeus*, při nichž Mme Viardot zpívala a Berlioz dirigoval, finanční výsledky velmi nevalné. Ani následujícím ředitelům, Rétymu, Pasdeloupovi a jiným, se lépe nedařilo. Roku 1875 se Vizentini usadil v Gaîté se subvencí 200.000 franků a s výtečnými umělci; musil toho nechati. Od té doby vypracovali nesčetné plány Viollet-le-Duc, Guimet Lamoureux, Melchior de Vogüé a Julien Goujon, Gabriel Parisot, Colonne a Milliet, Deville, Lagoanère, Corneille, Gailhard, Carré, ale žádný nebyl proveden. Nyní se děje opět nový pokus, a zdá se, že tentokrát ten podnik zaručuje úspěch.

Nechť je však sebevětší výchovná cena divadel a koncertů, lidu nepostačí; ba nepostačí ani samy sobě. Aby jejich působení bylo hluboké a trvalé, musí býti sdruženo s působením školy. Hudba jako žádný jiný výraz myšlenky nemůže potřebovati lidí negramotných.

V té příčině zbývalo učiniti všechno. Nebylo jiných lidových učilišť nežli četné školy Galin-Paris-Chevé. Prokázaly velké služby a ještě prokazují; ale jejich zjednodušená metoda není bez nedostatků a mezer. Ostatně důvodem jejich bytí je, učiti lid jiné hudební mluvě, nežli je mluva vzdělanců; a ačkoli není tak nesnadné, jak se říká, přejíti od znalosti jedné ke znalosti druhé, je vždycky nedobře, stavěti novou přehradu — nechť je sebeskrovnější — mezi vzdělance a lid, kteří u nás mají až příliš již snahu, odlučovati se od sebe.[1]

1 Tato metoda, jejímž původcem je Pierre Galin (1786 až 1821), nahrazuje hudební noty číslicemi. — Pozn. překl.

A pak, není ještě všechno, umíme-li čísti; musíme míti také knihy k četbě. Jaká byla četba lidu? Kavárenské písničky a hloupý repertoár zpěváckých spolků. Lidová píseň skoro úplně vymizela a nebyla blízka ožití; ještě více než vzdělanci se lid sám styděl za všechno, co se zblízka nebo zdaleka mohlo jeviti jako lidové.[1]

Je tomu skoro pětadvacet let, co Bourgault-Ducoudray, jeden z šiřitelů sborového zpěvu ve Francii, upozorňoval ve zprávě o vyučování zpěvu, jak by bylo užitečné, „aby děti zpívaly staré lidové zpěvy jednotlivých francouzských krajů, a aby je učitelé sbírali". — Roku 1895 byly, jako výsledek soutěže, rozepsané časopisem *Correspondance générale de l'Instruction primaire*, rozšířeny po školách roztomilé sbírky *Chants Populaires;* melodie byly staré nápěvy, které sebral Julien Tiersot, a Maurice Bouchor k nim podložil svěží a skvělé básničky. — „Bouchor," psal jsem tehdy, „zažije štěstí, které není obvyklé u básníků nynějších časů; jeho zpěvy se rozletí k nebesům jako skřivánek jeho *Písně oráčovy*. Lid se v nich dokonce možná tak dobře pozná, že se jich jednou zmocní

1 Maurice Bouchor vypravuje tento typický příběh:

„Sbormistr dobrého mužského zpěváckého spolku, kterého jsem žádal, aby provedl jeden Händelův sbor, dával najevo jakousi vlažnost a nerozhodnost; vytkl jsem mu to nesměle a snažil jsem se zdůrazniti, jak upřímná a rázovitá je ta hudební myšlenka. Tu řekl: „Nuže dobrá, to tedy chcete; to bude snadné. Bál jsem se, aby to nebylo *příliš lidové.*" (*Poème de la Vie Humaine*, úvod ke druhé řadě, 1905).

Vedle toho můžeme postaviti jiný výrok, který učinil učitel zpěvu na jedné pařížské vyšší obecné škole (naše měšťanská):

„Lidová píseň je pro venkov." (Uvádí Bouchor v úvodě k první řadě *Poème*, 1902.

a přivlastní si je jako svůj vynález."[1] Tato předpověď se již skoro vyplnila. Bouchorovy zpěvy jsou nyní majetkem všeho francouzského lidu.

Autor se nespokojil, aby byl básníkem lidového zpěvu; stal se i jeho apoštolem. S neúnavnou horlivostí objížděl po dvanáct let všechny učitelské ústavy francouzské, vraceje se několikrát do těch, kde nalézal dobrý hlasový materiál. Ve všech dával provozovati své písně, jednohlasně, anebo ve dvou, třech oddílech, často spojuje oba učitelské ústavy místní, mužský a ženský. Když měl úspěch, nesly se jeho tužby výše; k lidovým melodiím[2] přidružoval poznenáhlu úryvky z hudby klasické. Aby lépe vnikly do prostředí školního a lidového, měnil dosavadní slova, snaže se vždycky nalézti mravní a básnický výraz, který by nejpřesněji podal hudební cítění.[3]

1 Zpráva o rukopisech, které si komise vyhradila. *(Supplément à la Correspondance générale de l'Instruction primaire,* 15. prosince 1894.)

2 Vyšly již tři řady *Chants populaires pour les Écoles.*

3 Vyhrazuji si své mínění o tom měnění slov v písních. V zásadě je docela odsuzuji. Ale ve skutečnosti šlo o bytí a nebytí. *Primum vivere, deinde philosophari.* Ježto současné významnější hudebníky ani nenapadlo hledati čest v tom, že by skládali pro lid — měl-li lid zpívati, nebylo na vybranou: bylo nutné se utíkati k hudebníkům minulosti. A i tu byl výběr skrovný; někdejší Francie stejně jako nynější skýtá velmi málo hudebníků, kteří měli smysl pro velké lidové umění. Ten, kdo mu byl snad ze všech nejblíže — Berlioz — není ještě „volný", a nebylo tudíž lze užíti jeho zpěvů. Je zajímavé a vlastně smutné, že z 80 melodií, vybraných Bouchorem, je jich jen 9 francouzských (a to ještě jsou za Francouze počítáni Italové Lully a Cherubini). Bouchor musil skoro napořád čerpati z klasických mistrů německých, a celkem byla jeho volba šťastná. S bezpříkladným pudem se obracel především k lidovým geniům, jako je Händel a Beethoven. — Mohl zachovati slova? Každým způsobem je bylo třeba překládati. Pokud

Tak seskupil v *Báseň lidského života* (Poème de la Vie humaine)[1] osmdesát básní — velkých ód nebo písní na klasické nápěvy a sbory, — široký to repertoár lidových radostí i bolestí pro všechny důležité chvíle života rodinného i veřejného. U národů, majících dlouhou hudební tradici, jako v Německu, je hudba nositelem slov, vtiskuje je do srdce. V tomto případě však naopak velmi často slova budou napomáhati, aby do ducha francouzských školáků vešla hudba Händelova a Beethovenova. Hlavní je, že tam opravdu vchází, a že již dnes slyšíme na venkovských učitelských ústavech zpívati sbory z *Fidelia*, z *Mesiáše*, ze Schumannova *Fausta* anebo kantáty J. S. Bacha.[2] Za

jde o samotný obsah, třebas je pošetilé měniti určení hudebního veledíla, budou míti myšlenkové adaptace Bouchorovy jistě za následek, že se vryjí do paměti francouzského lidu a smísí se s jeho životem podivuhodné myšlenky Händelovy, Schubertovy, Mozartovy, Beethovenovy, které by se ho jinak jen letmo dotýkaly na koncertech. To postačí, abychom mu dali za pravdu. Nechť tedy se francouzský lid obohacuje německými hudebními poklady, dokud si nestvoří vlastní hudbu! Jsou to zábory mírumilovné, na něž je již naše umění zvyklé. „Nuže, Francouzi," jak říkal Du Bellay, „táhněte statečně proti tomu nádhernému městu římskému; a jeho rabskou kořistí (jak jste již nejednou učinili) ozdobte své chrámy a oltáře..."

Poznamenejme ostatně, že němečtí mistři XVIII. století, jejichž zpěvy Bouchor obsahově mění, sami si z takového měnění také nedělali svědomí, a že, předělává-li ukolébavku z *Vánočního oratoria* na *Svatou lidskou rodinu*, má při tom Bouchor mnohem větší úctu a šetrnost k hudebním úmyslům Bachovým, nežli měl Bach sám, který z ní udělal *Rozmluvu mezi Herkulem a Rozkoší!*

1 Vyšla ve čtyřech řadách: I. *Od narození k manželství.* — II. *Obec.* — III. *Od mužného věku do smrti.* — IV. *Ideál.* (1900—1906).

2 Poslední sbor z *Fidelia* zpívalo nedávno 170 chovanců pedagogia v Douai; velký sbor z Mesiáše ústavy z Angoulêmu a Valence; velkou sborovou scénu ze Schuman-

ten tak pozoruhodný výsledek, jejž by před dvaceti lety nikdo nebyl pokládal za možný, téměř veškerá čest patří Maurici Bouchorovi.[1]

Snažení Bouchorovo bylo nejplodnější a nejrozsáhlejší, ale nikoli jediné, které vycházelo z počinu jednotlivcova. V posledních deseti, dvaceti letech, se vyskytlo v Paříži, v pařížském okolí, i na francouzském venkově, tak dlouho spícím, značné množství lidí dobré vůle, oddávajících se s dojemnou věrou a horlivostí dílu hudební výchovy. Velmi často taková dobrá vůle, jsouc příliš osamocena, se rozbila o okolní netečnost; ale velmi často také se jí podařilo zažehnouti kolem sebe malé ohnisko uměleckého porozumění a lásky, jež nechtěly než planouti. A je řídké, aby i ti, kdož

nova *Fausta* oba učitelské ústavy v Limoges. — Ve Valenci jsou co rok taková představení v divadle; posluchačstvem je 800—1000 učitelů a učitelek.

Mimo učitelské ústavy se utvořil jistý počet pěveckých sborů učitelů a učitelek, zvláště na severu, v Lillu, v Quesnoy. — Tu a tam jsou také pěvecké sbory dělnické, některá sdružení mají sbory dorostenecké, jako *La Fraternelle* v Saint-Quentinu.

Celkem lze říci, že tažení Maurice Bouchora mělo zvláště úspěch v některých départementech (jako Aisne a Drôme), v nichž byla půda připravena krajským inspektorem. Bohužel, na mnohých místech naráží na prudký odpor učitelů hudby, kteří se nedovedou smířiti s tímto čistě mnemotechnickým způsobem učení hudebních básní, bez solfeggí a jakýchkoli hudebních vědomostí. A je ovšem zřejmé, že by ta metoda byla velice vadná, kdyby šlo o to, vychovávati hudebníky. Ale jde o to, vychovávati lidi, kteří by měli hudbu v sobě. Nechť se hudebníci neušklíbají! Doufám, že z této půdy vzejdou jednou hudebníci větší a lidštější, nežli jsou nynější, jejichž umění nemá kořenů v srdci vlasti.

1 Nesmíme ovšem zapomenouti na Bourgaulta-Ducoudray, který byl jeho předchůdcem svými *Chants de Fontenay*, svými sbírkami pro učitelské ústavy.

byli nejméně šťastni, nebyli rozeseli alespoň několik jiskřiček, které dřímají v duších.[1]

Po počinech jednotlivců se konečně i stát účastnil toho výchovného hnutí, o něž tak dlouho jevil naprostý nezájem.[2] I on objevil výchovnou hodnotu zpěvu. Do zkoušek učitelských byla zařazena hudba;[3] tu musila tedy býti věnována vážnější pozornost i hudební výuce na ústavech učitelských. Roku 1903 se konečně projevila snaha, organisovati rozumněji než dosud vyučování hudby na středních školách.[4] Když Saint-Saëns a Bourgault-Ducoudray podali své dobrozdání o organisování sborového zpěvu ve spojení s vyučovací osnovou,[5] byla roku 1904 založena v Paříži bezplatná škola sborového zpěvu (École de chant choral), jejímž čestným předsedou se stal Henry Marcel, státní tajemník pro krásná umění (directeur des Beaux-

1 Zejména je třeba připomenouti ty malé družiny studentů, které se dnes věnují zároveň mravní a hudební výchově lidu. Takovým podnikem je *Manécanterie des petits chanteurs de la Croix de bois* (Koledníčkové od dřevěného kříže), která před necelým rokem ve Vaugirardu vytvořila pěveckou školku pro děti z lidu, které chodí po chudých farnostech z kostela do kostela zpívati hudbu palestrinskou a gregoriánskou.

2 Můžeme připomenouti neblahý článek zákona z 15. března 1850: „Učebná osnova obecné školy *může* mimo to obsahovati zpěv."

3 Nařízením ze dne 4. srpna 1905. Současně byla vydána osnova a pokyny pedagogické. Zdůrazňuje se v nich význam hudebního diktátu a užitečnost číslicové metody Galin-Paris-Cheré u začátečníků.

Jest si přáti, aby se stát rozhodl podporovati všude úředně snažení Bouchorovo a aby poznenáhlu zavedl do škol metody rytmického tělocviku Jacquesa Dalcroze, které přinesly ve Švýcarsku tak překvapující výsledky

4 Návrh Chaumiéův. Viz *Revue Musicale*, 15. července 1903.

5 *Revue Musicale*, 15. prosince 1903, 1. a 15. ledna 1904.

Arts), a ředitelem Radiguer. Zcela nedávno byl také za předsednictví pařížského místorektora[1] vytvořen pěvecký sbor dívčích lyceí pařížských *(Chorale des lycées de jeunes filles);* seskupuje 600 až 700 dívek, které od roku 1906 dávají na Sorbonně výroční koncert, jejž řídí Gabriel Pierné. Konečně na sklonku r. 1907 byl za předsednictví generálního inspektora Gillesa a čestného předsednictví Liardova a Saint-Saënsova založen spolek učitelů hudby na veřejných školách (*Association amicale des professeurs chargés de l'enseignement de la musique dans les établissements d'instruction publique).* Účelem jeho je napomáhati pokroku hudební výuky a jako prostředek k tomu vytvořiti střediště přátelských styků mezi učiteli hudby, soustřediti pedagogické zkušenosti, zříditi kočovnou hudební knihovnu, vydávati organisační věstník, studovati všechny otázky, týkající se hudební výuky, navázati styky mezi učiteli francouzskými a zahraničními, hleděti zavésti těsnější společenství mezi učiteli hudby a ostatními učiteli veřejných škol.

To všechno je ještě hodně málo, a jsme velmi pozadu, zvláště ve školství středním, které je v té příčině mnohem zanedbanější nežli školství obecné.[2] Ale vybředáme již z bahna nevědomosti a

1 Školská správa, od školy obecné až po universitu, je ve Francii rozdělena v 17 „akademií" (académies); v čele každé stojí rektor (recteur), pro každý département pak je jeden inspektor. Předsedou akademie pařížské byl až do roku 1920 sám ministr školství, a ve skutečnosti tento úřad zastával místorektor (vice-recteur). — Pozn. překl.

2 „V tom, jako v jiných věcech," pravil Bouchor, „dávají děti z lidu příklad dětem měšťanským."

Je to pravda; ale nesmíme viniti měšťanské děti, nýbrž vůdce měšťanstva, kteří „v tom, jako v jiných věcech" mu příliš často špatně posloužili.

hodně již je, že z něho vůbec chceme vybřísti. Třeba povážiti, že v Německu nebyla také vždycky ta nadbytečná hojnost hudebnosti, jakou tam vidíme dnes. Velké pěvecké sbory německé pocházejí teprve z konce 18. století. Německo J. S. Bacha bylo stejně chudé — ne-li ještě chudší — možnostmi sborového zpěvu jako nynější Francie. J. S. Bach mohl provozovati své skladby jen se svými žáky svatotomášské školy v Lipsku, z nichž sotva dvacet umělo zpívati.[1] Nyní zpívají celé národy na obrovských *Männergesangfeste* a *Musikfeste* císařského Německa.

Doufejme tedy a vytrvejme. Hlavní je, že počátek je učiněn; nyní je zapotřebí jen trpělivosti — a stálosti.

1 *Utrpení Páně podle Matouše* bylo původně zpíváno dvěma malými sbory dvanácti až šestnácti studentů i se sólisty.

ZÁVĚR

NYNĚJŠÍ STAV FRANCOUZSKÉ HUDBY

Hudební výchova je tedy ve Francii konána na všech stranách divadly, koncerty, kursy, školami, knihami; a neklidná zvědavost pařížského ducha je, jak se zdá, na chvíli ukojena. Proběhla — chvatně — hudbou ostatních století a ostatních plemen;[1] a pařížský duch se choulí do sebe. Po opojeném nadšení, které doprovázelo cizí objevy, hudba i hudební kritika francouzská se opět vzpamatovaly a začaly žárlivě stříci své nezávislosti. Velmi zřetelná reakce proti cizí hudbě se objevila po světové výstavě roku 1900. To hnutí není bez souvislosti, vědomé nebo nevědomé, s nacionalistickým hnutím, které se v té době probudilo ve Francii a zejména v Paříži. Ale také bylo přirozeným následkem hudebního vývoje. Francouzská hudba cítila, jak roste její mladistvá bujarost, a

1 Máme se zmíniti o zajímavém zjevu, jak někteří naši hudebníci jsou vábeni uměním kultur zcela odlišných od našich západních? Pomaloučku, bez hluku, se do evropské hudby vkrádá duch Dálného východu.

byla tím oslněna. Zdálo se jí, že doba jejího učení je skončena. Zatoužila létati na vlastních křídlech. A jak to již bývá pravidlem v dějinách, nejprve té síly použila proti svým učitelům. Ta vzpoura proti cizím vlivům si vzala na mušku hlavně — jak se dalo čekati — nejmocnější z těch vlivů: hudbu německou, zosobněnou ve Wagnerovi. Dvě časopisecké ankety, uspořádané v letech 1903 a 1904, projevily velmi zajímavým způsobem tu náladu: anketa, již zahájil v časopise *Mercure de France*[1] Jacques Morland o „vlivu německé hudby ve Francii", a anketa, již uspořádal v *Revue Bleue* Paul Landormy o „nynějším stavu francouzské hudby". První byla výkřikem osvobození; s trochou přemrštěnosti a velkou dávkou nevděčnosti hudebníci i kritikové francouzští odvrhovali wagnerovský vliv jako přežilý. Druhá anketa byla vyložením teorií nové francouzské školy a prohlášením její nezávislosti.

Již po několik let náčelník mladé školy, Claude Debussy, podnikal ve svých sloupcích v *Revue Blanche* a v listě *Gil Blas* útok na wagnerovské umění. Debussy je osobnost typicky francouzská, vrtošivá, básnická a vtipná, mysli živé, jaré, nezávislé; rozsévá nové myšlenky i paradoxní vtipy ze šprýmovnou drzostí pařížského výrostka, dorází na největší, na hrdiny hudby — Glucka, Wagnera, Beethovena — béře na milost pouze Bacha, Mozarta a Webera, zejména však hlasitě prohlašuje, že si nejvíce váží starých mistrů francouzských z 18. století. Připomíná francouzské hudbě její pravou povahu a její zapomenutý ideál: jasnost, uhlazenou prostotu, přirozenost a nade vše-

1 Leden 1903.
2 Březen a duben 1904.

cko půvab, tvárnou krásu. Chce, aby se hudba vybavila ze všech snah literárních a filosofických, které tíží německou hudbu 19. století (a snad všech dob), aby se oprostila od hudební retoriky, již nám odkázaly věky, od té těžkopádné syntaxe, od těch souměrných staveb, od těch harmonických a rytmických formulí, od těch cvičení řečnické amplifikace. Chce, aby všechno v ní byla malba a poesie, aby vyjadřovala bez okolků a průzračně zcela čistý cit, a aby melodie, rytmus a harmonie se rozvíjely úplně volně podle svých vnitřních zákonů, a nikoli podle tak zvané logiky konstrukcí rozumových. On sám, aby dal příklad, odhodil v *Pelleovi a Melisandě* všechny zásady bayreuthského dramatu, a vytvořil tak vzor pro nové umění, o němž snil. — Kolem něho se seskupili nejbystřejší a nejodbornější kritikové, Pierre Lalo (*Temps*), Louis Laloy (*Revue Musicale, Mercure Musical*), Marnold (*Mercure de France*) a stávali se borci těch nauk a toho umění. — Sama *Schola Cantorum*, jejíž eklektický a archaisující duch byl přece hodně jiný než duch Debussyho, dávala se s počátku strhávati tím proudem. Ona, která tolik pomohla rozšířiti ve Francii velké cizí vlivy minulé, nezůstala, jak se zdálo, nedotčena nacionalistickým snažením posledních let. Věnovala se více a více, jak ostatně bylo jejím právem, ba povinností, francouzské hudbě minulých dob; naplňovala své koncertní programy francouzskými skladbami ze 17. a 18. století, jmény jako je Marc-Antoine Charpentier, Du Mont, Leclair; Clérambault, Couperin, francouzští primitivové varhanní, klavírní, housloví, divadelní. Zejména velký Rameau po období úplného zapomenutí těžil nyní bezděky z té přemrštěné reakce, na újmu Glucko-

vu, jehož po příkladu Debussyho mladá kritika zle peskovala.[1] — Přišel dokonce okamžik, kdy *Schola,* zaujavši rozhodné stanovisko, vydala ústy Ch. Bordesa manifest — *Credo,* jak říkala — nového umění, založeného na dávných tradicích francouzské hudby:

„Chceme," říkala, „svobodnou mluvu ve svobodné hudbě, souvislou melopeu, nekonečnou rozmanitost, zkrátka, svobodu hudební věty. Chceme vítězství hudby přirozené, svobodné a hybné, jako je řeč, tvárné a rytmické, jako je antický tanec."

Tak se vyhlašovala válka metrickému umění tří posledních století ve jménu národní tradice (všelijak libovolně vybírané a vykládané), ve jménu lidové písně a gregoriánského zpěvu. A „stálou snahou, přiznaným cílem toho tažení, bylo vítězství francouzské hudby a její kult".[2]

V tom manifestě, který byl po svém způsobu odleskem ducha Debussyho a jeho volného impresionismu hudebního, bylo mnoho prostoduchosti a trochu nesnášenlivosti, ale také síla mladistvého nadšení, která vyhovovala tehdejším velkým nadějím a byla předzvěstí nějakého slavného dne, krásné hudební žně.

Velmi málo let uplynulo od té doby, ale nebe již není daleko tak docela čisté, a světlo je kal-

1 Rozumí se, že genius Rameauův ospravedlňoval to nadšení; ale není nesprávné se domnívati, že to nadšení se týkalo — alespoň stejnou měrou jako hudebního genia Rameauova — přičítané mu úlohy zastánce minulé hudby francouzské proti umění cizímu, i když to umění se přizpůsobovalo zákonům francouzského divadla, jako umění Gluckovo.

2 *La Tribune de Saint-Gervais,* září 1903.

nější. Naděje nebyly zklamány; ale také nebyly splněny. Všichni čekají, a již trochu netrpělivě. Ta netrpělivost není odůvodněna; neboť, má-li býti založeno nové umění, musí spolupůsobiti čas, umění musí zráti klidně. Ale právě klidu se nejvíce nedostává pařížskému umění. Místo aby se každý pohrouzil do své práce a cítil se s ostatními spojen společným dílem, oddávají se jalovým hádkám. Sotva se mladá francouzská škola zrodila, a již se rozpadla ve dvě nebo tři strany. Na místo boje všech proti cizímu umění nastupuje boj mezi francouzskými umělci; je to vleklá choroba této země, v níž se tolik sil vyplýtvává nadarmo. Nejzajímavější je, že ten nynější boj není snad veden mezi konservativci a pokrokáři, nýbrž mezi dvěma nejpokrokovějšími frakcemi francouzské hudby: stranou *Scholy*, v níž se pro její uměleckou dogmatičnost a její tradičnost musily nutně po vítězství vyvinouti způsoby jakési malé akademie, — a nezávislými, z nichž největší je Debussy. Není naším úkolem, abychom se zabývali podstatou sporů. Připomeneme pouze zápasícím stranám, že je tu třetí strana, která jediná má prospěch z jejich nedorozumění: strana rutinérů, která nikdy nepozbyla přízně širokého divadelního obecenstva a která brzo opět získá všechna ztracená místa, jestliže ti, jejichž posláním je chrániti umění, budou se navzájem potírati. Příliš záhy se křičelo: vítězství! Nechť si cokoli říká optimism mluvčích mladé francouzské hudby, její boj ještě není vyhrán; a dlouho ještě nebude — dokud se nezmění vkus širokého obecenstva, dokud nebude provedena hudební výchova celého národa, dokud nebudou opět navázány pásky, které mají pojiti vzdělaný výkvět národa s lidem, chce-li potrvati

a zachrániti svou myšlenku. Nejenom — až na velmi vzácné ušlechtilé výjimky — ten výkvět nejeví zájmu o výchovu lidu, ale nedbá ani o duši lidu, o to, co on cítí, čím je. Neboť jestliže se někteří skladatelé od Bizeta po Saint-Saënse a od Saint-Saënse po Vincenta d'Indy a jeho žáky občas vynasnažili budovati velmi těžké symfonie, rapsodie anebo klavírní skladby na základě lidových témat (auvergneských, provenceských, cevenských atd.) je to jen duševní hříčka, vtipná kratochvíle dovedných umělců — tak něco jako polyfonické stavby, které budovali flámští mistři 15. století na lidových nápěvech. Přese všechen pokrok demokratického ducha nebylo nikdy hudební umění — anebo alespoň, co má v tom umění nějakou váhu, — aristokratičtější nežli dnes. Ten zjev ovšem není vlastní jen hudbě, a pozorujeme jej více nebo méně ve všech uměních. Ale v žádném není tak nebezpečný; neboť žádné nemá tak slabé kořeny ve francouzské zemi. A není nikterak útěchou, řekne-li někdo, že tak zachováváme velkou tradici francouzského umění, které bývalo skoro vždycky aristokratické. Tradice, velké i malé, jsou dnes ohroženy; sekyra je přiložena ke kmeni. Kdo chce žíti, musí se přizpůsobiti novým životním podmínkám. Jde o budoucnost umění. Budeme-li takto pokračovati, pak nejenom odsuzujeme hudbu, aby chřadla daleko od svěžího vzduchu, nýbrž vydáváme ji nebezpečí, že dříve nebo později zanikne pod stoupajícím přívalem těch lidových vrstev, které udržujeme v jakémsi hudebním barbarství. Mějme se na pozoru; již bylo třeba obhajovati hudby,[1] na niž bylo útočeno v některých našich

1 Alespoň některých forem hudby, a to nejvyšších. Rozprava v poslanecké sněmovně o rozpočtu krásných

zákonodárných shromážděních. A jak to hájení bylo ubohé! Nesmí přijíti den, kdy by snad, s obměnou, byla opakována slavná slova: „Republika nemá zapotřebí hudebníků."

Je povinností historikovou, aby upozornil na nebezpečí nynější chvíle a aby připomenul francouzským umělcům, příliš snadno přesvědčeným, že zvítězili, — hned po prvním vítězství —, že budoucnost není ani dost málo zajištěna a že nikdy nesmíme odkládati zbraň v boji proti společnému nepříteli, nebezpečnějšímu v demokracii nežli kde jinde, prostřednosti.

Cesta, která se táhne před námi, je ještě dlouhá a svízelná. Ale když, obrátíce se, přehlédneme cestu, kterou jsme již urazili, můžeme míti důvěru. Kdo z nás by mohl bez hrdosti pohlížeti na dílo, vykonané za třicet let! Město, v němž před rokem 1870 poklesla hudba na žalostnou úroveň, je dnes plno koncertů a hudebních škol; v tom městě vznikly z ničeho první symfonické školy v Evropě; v tom městě bylo odchováno koncertní obecenstvo, patřící mezi nejhorlivější, jaká jen jsou, výkvět velkých znalců širokého, volného ducha, kteří jsou chloubou Francie. Stojí tu malá legie hudebníků, v jejíž první řadě se stkví ten velký malíř snů, Claude Debussy, ti mistři stavitelští Dukas a Florent Schmitt, ten náruživý myslitel Albéric Magnard, ten ironický básník Ravel, ti jemní a přesní pisatelé Albert Roussel a Déodat de Séverac, — máme-li z mladých jmenovati jen některé z těch, kteří kráčejí v předním voji, všechny ty básnické síly, ne snad nejmohutnější, ale

umění v únoru 1906. Řeči poslanců Théodora Denise, Beauquiera a Dujardina Beaumetze o hudbě chrámové, o škole Niedermeyerově a o občanské hodnotě varhan.

jistě nejrázovitější v nynější Evropě. Nechť můžeme najíti jakékoli nedostatky v naší nové ještě hudební organisaci, nechť jakkoli posuzujeme díla mladé školy francouzské, a nechť budou jakékoli výsledky, k nimž to hnutí povede, není možná neobdivovati se národu, který právě porážka vzkřísila, a pokolení, které provedlo tu velkolepou práci hudebního obrození národního s neúnavnou vytrvalostí a s věrou, která přenáší hory. Jména Camilla Saint-Saënse, Césara Francka, Charlesa Bordesa a Vincenta d'Indy zůstanou vedle všech ostatních spojena s tímto dílem národního probuzení, o němž spolupracovalo tolik nadání a tolik oddanosti, od slavných dirigentů a skladatelů až po skromný dav umělců a hudebních srdcí, bojujících po třicet let houževnatý boj proti lhostejnosti a rutině. Mají právo býti hrdi na své dílo. — Ale my se nezdržíme tím, že budeme jen na to dílo zírati! Máme velké naděje. Hleďme je splniti.

Pojednání, z nichž je složena tato kniha, vyšla nejprve jednotlivě v rozličných časopisech a uměleckých sbírkách.

Revue de Paris otiskla články o Berliozovi (1. a 15. března 1904), *Siegfriedovi* (1. ledna 1901), *Camillu Saint-Saënsovi* (1. listopadu 1901), *Vincentu d'Indy* (15. ledna 1902), *Richardu Straussovi* (15. června 1899), *Hugovi Wolfovi* (15. května roku 1905), *Donu Lorenzu Perosim* (15. března roku 1899), o *Hudbě francouzské a hudbě německé* (s názvem: *Une fête musicale en Alsace-Lorraine*, 1. července 1905).

Článek o *Tristanovi* vyšel v *Revue d'Art Dramatique* v listopadu 1899; *Pelleas a Melisanda* v berlínském časopise *Morgen* (29. listopadu roku 1907).

Konečně poslední pojednání, *Nové jaro*, je přepracování spisku, který vyšel u Marquardta v Berlíně s názvem *Paris als Musikstadt* ve sbírce *Die Musik*, řízené Richardem Straussem (1904). Některé kapitoly tohoto vydání jsou úplně nové.

1908. R. R.

OBSAH

Romain Rolland

HUDEBNÍCI PŘÍTOMNOSTI

233. svazek edice Aventinum. Vydal v lednu 1930 v překladu dra O. T. Kunstovného a v úpravě F. Muziky dr. Ot. Štorch-Marien, Praha II., Purkyňova 6. Prvních padesát výtisků je tištěno na velínu a číslováno. Vytiskly Lidové závody tiskařské a nakladatelské, spol. s ruč. obm. v Olomouci na Moravě.

